BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Siebenkees, Johann Philipp,

Joh. Phil. Siebenkees Ehemaligen Professors der Philosphie Zu Altdorf Handbuch Der Archaeologie Oder Anleitung Zur Kenntniss Der Kunstwerke Des Alterthums Und Zur Geschichte Der Kunst Der Alten Völker

Nürnberg 1799

Bamberg, Staatsbibliothek -- AGB D 23
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11418296-3
VD18 11051388-002

AGB
D.
23

D 23

JOH. PHIL. SIEBENKEES
EHEMALIGEN PROFESSORS DER PHILOSOPHIE
ZU ALTDORF

HANDBUCH
DER
ARCHAEOLOGIE
ODER
ANLEITUNG
ZUR
KENNTNISS DER KUNSTWERKE
DES
ALTERTHUMS
UND ZUR
GESCHICHTE DER KUNST
DER
ALTEN VÖLKER.

K. B. GYMNAS: BIBLIOTHEK BAMBERG

NÜRNBERG
IN DER STEINISCHEN BUCHHANDUNG.
1799.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Vorrede.

Der für Literatur und Kunst so wie für seine Freunde so viel zu früh verstorbene Herr Verfasser des gegenwärtigen Handbuches, ist dem gelehrten Publikum schon durch mehrere Werke von einer vortheilhaften Seite bekannt. Das erste was von ihm, ausser einigen kleinen Schriften, ans Licht trat, ist eine Ausgabe des Strabo, und sodann erschienen noch bey dem Herrn Verleger dieses Buches: Theophrasti Characteres, graece, cum Additamentis anecdotis descripsit I. P. Siebenkees, edidit et praefatus est I. A. Goetz 8. maj. 1798; und Siebenkees Anecdota graeca e praestantiss. Italicarum Bibliothecarum Codd. descripta. Edidit et praef. est I. A. Goetz, 8. maj. 1798. Es wird daher gewiss dem Kenner und Liebhaber der alten Kunst nicht unangenehm seyn, von einem in der alten Literatur so bewanderten und mit den alten Sprachen vertrauten Manne, ein Werk über Archäologie zu erhalten, um so mehr da wir noch keines besizzen, welches sich ausschliessend mit der Kenntniss der alten Kunst beschäftigte. Gegenwärtige Bogen waren die Grundlage der archäologischen Vorlesungen, welche Hr. Prof. Siebenkees in Altdorf hielt. Es war das Erstemal, dass auf dieser Universität eine Archäologie der Kunst vorgetragen wurde, und sie erhielt allgemeinen Beyfall. Der sel. Herr Verfasser liess sodann zwei Iahre verstreichen, bis er wieder archäologische Vorlesungen hielt, änderte unterdessen den ganzen Plan derselben, und entwarf ihn ebenfalls schriftlich. Beede Manuscripte wurden dem Herausgeber in die Hände geliefert, um aus denselben ein Ganzes zu machen, welches er auch, so viel möglich war, zu bewerkstelligen suchte: indessen gestehet derselbe, dass er manche Lücke fand, welche vollständig auszufüllen, ihm theils Zeit, theils hin-

längliche Hülfsmittel fehlten, und wobey er oft fühlte, wie schwer es ist, bey Behandlung der einzelnen Gegenstände die dem Werke angemessensten Gränzen zu beobachten. Die erste Grundlage des gegenwärtigen Werkes ist aus des Hrn. Hofrath Heyne, Einleitung in das Studium der Antike, Göttingen und Gotha, Dieterich, s. a. — genommen. Es erscheint hiemit die Erste Abtheilung, welche die Einleitung und die Geschichte der Künste überhaupt, die Geschichte der Künste unter den Egyptern, Hetruskern, und die Geschichte der Bildhauerkunst unter den Griechen enthält. In der zweyten Abtheilung wird die Geschichte der übrigen Künste, als Malerey, Stempel- und Steinschneidekunst, nebst einer Kritik über die vornehmsten noch vorhandenen Kunstwerke vorkommen. Der dritte Paragraph im vierten Capitel, welcher die Anzeige der Kunstsammlungen in Italien enthält, bedürfte zwar wegen der Eroberung von Italien durch die Neufranken, groſser Veränderungen: allein, da bis jezt noch zu wenige Notizen von der Wegführung der Kunstwerke aus Italien vorhanden sind, und dieselben in Frankreich auch noch dem gröſsten Theile nach nur provisorisch aufgestellt sind, so wollte man lieber die alten Notizen der verschiedenen italienischen Sammlungen noch beybehalten, da es dem Liebhaber doch auch interessant seyn kan, zu wissen, wo dieses oder jenes Kunstwerk bisher aufbewahrt worden, oder wer die Sammlungen gemacht oder besessen hat. Übrigens wird man bey Herausgabe der zweyten Abtheilung bedacht seyn, so viel von jenen Veränderungen anzuzeigen, als in Erfahrung zu bringen seyn wird; so wie der Herausgeber auch alle Winke und Zurechtweisungen, die von Sachkundigen in Rücksicht auf dieses ganze Werkchen gegeben werden möchten, dankbar und bestens benützen und als Verbesserungen beyzufügen nicht unterlassen wird.

ERSTES BUCH.

Einleitung.

Erstes Capitel.

Gegenstände womit sich die Archäologie beschäftigt. Verschiedene Art die alten Kunstwerke zu betrachten.

§. 1.

Mit dem Alterthum kann man sich in gedoppelter Absicht beschäftigen.

1) um die Sitten, die öffentlichen Anstalten, die bürgerliche Verfassung, die Religionsritus, die Gesetze, das politische und das Privatleben der alten Völker kennen zu lernen. Dieses ist der Gegenstand der sogenannten Antiquitäten.

2) kann man zur Absicht haben, die Denkmale des Alterthums kennen zu lernen. Damit beschäftigt sich die Archäologie.

Archäologie (Αρχαιολογια) ist also Anweisung zum Studium der Denkmale des Alterthums.

Diese Denkmale sind theils schriftliche Denkmale theils Werke der Kunst.

Die schriftlichen Denkmale sind:

1) Handschriften, auf ägyptischem Papier, und Pergament.

2) Inschriften, auf Stein und Metall.

Die Werke der Kunst sind:

Ueberreste von öffentlichen und Privatgebäuden, und Bildnerey im ausgedehntesten Sinn dieses Worts, in welchem Bildhauerkunst, Malerey, Steinschneiderkunst, und Stempelschneiderkunst darunter begriffen wird.

Die Archäologie hat also zwey Theile, wovon der eine sich mit den schriftlichen Denkmalen beschäftigt; der andere die Kunstwerke der Alterthümer und die Geschichte der Kunst der alten Völker zum Gegenstand seiner Untersuchungen hat.

Der erste ist die Paläographie, und ein Theil der Diplomatik; der zweite ist Archäologie im engern Sinn; und diese ist unser Gegenstand.

§. 2.

Die Werke der alten Kunst können betrachtet werden als Denkmale, oder als Kunstwerke.

A) Betrachtet man sie als Denkmale, so sind sie Denkmale alter Thaten, Personen, Ideen, Sitten und Gebräuche. So betrachtet sie der blosse Alterthumsforscher. Dieser sucht in den Werken der Kunst nur Abbildungen alter Sitten und Gebräuche, erläutert die Darstellung aus den alten Schriftstellern, und wendet sie wieder zur Erklärung derselben an. Die Kunst liegt ausser seinem Gesichtskreis. Ob ein solches Denkmal als Kunstwerk Verdienst habe oder nicht, dieses ist kein Gegenstand seines

Bemerkens; hat er den Sinn der Abbildung des Denkmals gefunden, so hat das übrige nichts anziehendes mehr für ihn.

So betrachtete man die Werke der alten Kunst in den zwey verflossenen Iahrhunderten. Man sahe sie als blosse Documente an, welche eine gewisse Geschichte, einen Ritus überliefern; weiter gieng man nicht. Daher beschäftigten sich auch die Gelehrten meistens mit Denkmalen, welche Inschriften haben, es mochte ihr Kunstwerth auch noch so gering seyn, und überliessen die vortreflichsten Werke der Kunst, wenn sie ohne Inschriften waren, dem Studium der Künstler.

Im vorigen Iahrhundert waren es vornemlich die Holländischen Gelehrten, welche sich mit den alten Denkmalen auf diese Art beschäftigten. Montfaucon hatte bey der Verfertigung seiner Antiquité expliquée fast keine andere Absicht, als die Sitten und Gebräuche des Alterthums aus den Kunstwerken zu erläutern.

So wird noch gegenwärtig von den Italienischen Gelehrten das Studium der Antiken getrieben. Sie erläutern die Kunstwerke aus dem gelehrten Alterthum, unbekümmert um Schönheit, Plan und Ausführung derselben. Diese Art die Antiken zu behandeln ist sehr eingeschränkt, und kann ohne allen Geschmack und Gefühl für Schönheit getrieben werden.

§. 3.

B) Können die Kunstwerke des Alterthums als Kunstwerke betrachtet werden.

Als Kunstwerke kann man sie schätzen

1) als Liebhaber. Für diesen sind sie

a) Gegenſtände des Luxus und der Oſtentation. Solche Liebhaberey haben die meiſten Römiſchen Groſsen, welche Galerien von Antiken beſitzen. Für ſie ſind dieſelben bloſs Gegenſtände des Prachts. Dieſes iſt die niedrigſte Art von Liebhaberey; ihr danken wir aber doch die Aufbewahrung vieler Kunſtwerke, und die Anlegung der meiſten Kabinette.

b) Gegenſtände des Vergnügens. Dieſe Liebhaberey iſt edler, und entſpricht der Abſicht der ſchönen Künſte, welche unſer Vergnügen befördern ſollen. Der Liebhaber von dieſer Art ſucht an den Werken der alten Kunſt Stoff zum intellectuellen Vergnügen, zum wahren Genuſs des Lebens. Daher richtet er ſeine Aufmerkſamkeit auf die ſchönen Kunſtwerke, und geht alle vorbey, welche zwar dem Gelehrten wichtig ſeyn mögen, als Kunſtwerke aber von keinem Belang ſind. Die gelehrten Unterſuchungen, und die Deutung der alten Kunſtwerke liegen auſſer ſeinem Geſichtskreis; denn er tritt vor die Werke der Kunſt in der Abſicht, in ihnen Nahrung für ſein Vergnügen zu finden, nicht um gelehrte Bemerkungen zu machen. So betrachten die Antiken zu Rom die meiſten Reiſenden von Bildung.

von Ramdohr, Über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom. Leipz. 1787.

2) als Künſtler. Der Künſtler ſucht im Kunſtwerk Belehrung, er ſieht es als ein Mittel an, ſeine Kenntniſſe in der Kunſt zu erweitern. Daher richtet er ſeine Aufmerkſamkeit auf Richtigkeit der Zeichnung, ſchöne Gruppirung, intereſſante Compoſition, treffenden Ausdruck, richtige und feine Behandlung der Materia-

lien, und fleiſsige Vollendung. Auch muſs er von dem Hiſtoriſchen deſſelben unterrichtet ſeyn, um die Wichtigkeit der Darſtellung zu beurtheilen, aber die gelehrte Deutung des Kunſtwerks geht ihm meiſtens nur wenig an; dazu fehlen ihm die nöthigen Kenntniſſe, und wenn auch einige wenige unter den Künſtlern einen Anſtrich von Gelehrſamkeit haben, ſo beſitzen ſie doch nicht leicht ſoviel, als zur genauen Deutung der Kunſtwerke gehört, da ſie jene nur als Hülfsmittel anzuſehen haben.

3) als gelehrter Kenner und Liebhaber. Dieſer betrachtet die alten Kunſtwerke nicht bloſs als Antiquar, Künſtler oder Liebhaber; er vereinigt die einzelnen Abſichten, mit der jede dieſer Claſſen vor die alten Kunſtwerke tritt, beym Studium derſelben in ſich. Sie ſind für ihn, als Liebhaber, Gegenſtände des Vergnügens; als Kenner der Kunſt, beobachtet er die Befolgung oder Verletzung ihrer Regeln, und als Gelehrter ſucht er in die Ideen einzudringen, welche die Alten in ihren Kunſtwerken vortrugen.

Dieſe Art, die alten Kunſtwerke zu ſtudiren, erfodert auſſer einem richtigen Geſchmack und feinem Gefühl für das Schöne, die Kenntniſs der zeichnenden und bildenden Künſte, und eine groſse antiquariſche Gelehrſamkeit, die aus mehrern Fächern der Alterthumskunde zuſammengetragen werden muſs. Alte Geſchichte, Mythologie, groſse Beleſenheit in den Werken der griechiſchen Dichter und Weltweiſen, genaue Kenntniſs des Privatlebens der Alten, muſs derjenige beſitzen, der als ein gelehrter Kenner ſich mit der Erklärung der alten Kunſtwerke abgeben will.

Diese Klasse von Gelehrten ist sehr gering. Card. Albani, Winkelmann, Heyne sind die Vorsteher derselben.

Zweytes Capitel.

Schöne Kunst im allgemeinen. Bildende Kunst, als Hauptgegenstand der Archäologie. Von der Nachahmung sichtbarer Gegenstände. Wahrheit, Vollkommenheit, Schönheit im Kunstsinn; Geschmack; Allegorie; Zweck der bildenden Kunst.

§. 1.

Die Antiken betrachten wir als Werke der Kunst in der Archäologie. Kunst wird hier nicht im allgemeinen Sinn genommen, in welchem sie überhaupt eine Fertigkeit in Hervorbringung eines Gegenstandes nach gewissen Regeln und Absichten ist; sondern wir verstehen unter diesem Ausdruck Kunst, allemal bildende Kunst, welche ein Theil der schönen Kunst ist.

Schöne Kunst im allgemeinen, ist diejenige Kunst, deren Hauptzweck ist, durch sinnliche Darstellung körperlicher Gegenstände und Empfindungen unser freyes Vergnügen zu befördern.

Die schöne Kunst beschäftigt sich also mit der sinnlichen Darstellung

1) körperlicher Gegenstände.

2) der Empfindungen.

Der Theil der schönen Kunst, welcher sichtbare Gegenstände vorstellt, wird die bildende Kunst genennt;

der Theil, welcher Empfindungen darstellt, heisst die schöne Kunst im engern Sinn, und begreift in sich: die schönen Wissenschaften, Dichtkunst und Redekunst; und die schönen Künste im engsten Sinn des Worts, Schauspielkunst, Musik und theatralische Tanzkunst.

§. 2.

Die schöne Kunst im allgemeinen Sinn bedient sich, um die sinnlichen Gegenstände darzustellen, sinnlicher Zeichen, mit denen man sogleich den Begriff der bezeichneten Sache verbindet.

Die sinnlichen Zeichen sind

A) natürliche. Wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. (Mendelssohn über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.) Abbildungen der Körper — Ausdruk der Leidenschaften durch gewisse Bewegungen und Töne, welche ihnen vermöge ihrer Natur zukommen. Jede Leidenschaft ist vermöge ihrer Natur mit gewissen Bewegungen unsers Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Gebehrden verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Gebehrden und Bewegungen ausdrückt, bedient sich der natürlichen Zeichen.

Die natürlichen Zeichen sind:

1) successive. In der Zeit; ihrer bedient sich die Musik, Schauspielkunst, und Pantomime.

2) coexistirende. Im Raum. Dieses sind die Formen und Gestalten. Ihrer bedient sich die Bildnerey.

B) willkürliche, welche vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch allgemein dafür angenommen worden sind. Dergleichen Zeichen sind die artikulirten Töne der Sprachen, die hieroglyphyschen Zeichen, die allegorischen Bilder, Abbildungen der Gottheiten und ihre Attribute, die Musiknoten u. s. w.

Die willkürlichen Zeichen sind wieder:

1) successive. Die Schriftzeichen, Töne der Sprache, Musiknoten, Hieroglyphen. Ihrer bedient sich die Dichtkunst und Musik.

2) coexistirende und beständige. Ihrer bedient sich wieder die Bildnerey, in allegorischen und symbolischen Vorstellungen. Dass das Symbol des Glücks eine Frau mit einem Füllhorn und einem Pflug in der Hand ist, hat mit der Natur des Glücks nichts gemein; allgemein ist dieses Bild aber für ein symbolisches Zeichen des abstracten Begriffs Glück genommen worden.

* Lessings Laocoon. p. 333.

§. 3.

Der Hauptzweck der schönen Kunst ist: **Beförderung unsers freyen Vergnügens.**

Vergnügen entsteht durch angenehme Empfindungen, d. i. durch den wohlgefälligen Eindruck, den ein gegenwärtiger Gegenstand auf das Gemüth macht. Das Bewusstseyn dieses Eindrucks heisst das Vergnügen.

Dieses Vergnügen ist frey, wenn es intellectuell ist; d. i. wenn die angenehme Empfindung durch eine Vorstellung hervorgebracht wird, und wenn die Gemüthskräfte ohne physische Ursachen nach ihren eigenen Gesetzen ge-

rührt werden. Ein solches freyes Vergnügen geben die Werke der Dichtkunst, der bildenden Künste u. s. w.

Dieses freye Vergnügen wird dem sinnlichen oder physischen Vergnügen entgegengesetzt; d. i. demjenigen, dessen Grund in dem Mechanismus des Körpers liegt, und aus der angenehmen Empfindung entspringt, welche eine nothwendige Folge des gereizten Mechanismus ist.

Gegenstände des freyen Vergnügens gehören bloss für die schöne Kunst im allgemeinen; alle Künste, welche das physische Vergnügen befördern, sind von dem Gebiet derselben ausgeschlossen.

§. 4.

Definition der bildenden Kunst.

In der Archäologie interessirt uns derjenige Theil der schönen Kunst, welcher durch natürliche coexistirende und beständige Zeichen seine Gegenstände darstellt.

Man nennt diesen Theil der schönen Kunst Bildnerey, in der weitläufigsten Bedeutung des Worts, in welcher sie alle Arten der bildenden Künste in sich begreift.

Bildnerey ist diejenige Kunst, welche durch Nachahmung sichtbarer Gegenstände in Formen unser freyes Vergnügen zum Hauptzweck hat.

1) Bildnerey ist Nachahmung. Nachahmung ist Darstellung eines Gegenstandes, die mit allen den Theilen desselben genau übereinstimmt.

2) Sie ist Nachahmung sichtbarer Gegenstände. Der Bildner nimmt also das Sujet seiner Nachahmung aus der sichtbaren Natur. Abstracte und transcendentelle Begriffe sind keine Gegenstände seiner Nachahmung; denn da die

Kunſt durch natürliche coexiſtirende ſichtbare Zeichen darſtellt, ſo hat ſie kein Mittel, geiſtige Dinge und Abſtracta auszudrücken. Will ſie aber doch Abſtracta vorſtellen, ſo thut ſie es durch die Allegorie.

3) Die Darſtellung geſchieht durch Geſtalten und Formen. Dadurch wird die Bildnerey von allen übrigen Theilen der ſchönen Künſte unterſchieden. Dieſe Formen ſind

1) rund, das heiſst, (in der Sprache der Kunſt) ſie können in jeder Lage, oder von allen möglichen Geſichtspunkten betrachtet und erkannt werden. Ihrer bedient ſich alleine die Bildhauerkunſt.

2) ſie ſind auf einer Oberfläche dargeſtellt. Die Formen und Geſtalten, welche auf einer Oberfläche dargeſtellt werden, ſind:

a) über dieſelbe erhaben, und treten aus derſelben hervor. Dieſes ſind Alto- Mezzo- und Baſſo-rilievo, (oder Haut- Demi- und Bas-relief). Dieſer Art der Darſtellung bedient ſich die Bildhauerey, und Steinſchneiderkunſt bey den Caméen.

b) ſie liegen auf der Oberfläche auf, oder bilden ſelbſt dieſe Oberfläche. Malerey, Würkerey, Stikkerey etc.

c) ſie ſind unter die Oberfläche gearbeitet (en creux), als die Producte der Stempelſchneider und Siegelgraber, (Medailleur).

4) Bildnerey hat unſer freyes Vergnügen zum Hauptzweck.

§. 5.

Ueber die Nachahmung in der bildenden Kunſt.

A) Was ſind Gegenſtände der Nachahmung des Künſtlers?

Die Gegenſtände der Nachahmung des Bildners ſind in der Reihe der ſichtbaren Dinge; alles was ſichtbar iſt, kann der Bildner nachahmen. Da aber ſeine Kunſt unſer Vergnügen zum Hauptzweck hat, ſo wird durch denſelben der Künſtler dahin eingeſchränkt, daſs er aus den ſichtbaren Gegenſtänden keine nachahmen darf, welche unſer Vergnügen ſtören, und Unluſt oder Eckel verurſachen. Das Hauptgeſetz, das der Künſtler bey der Wahl ſeiner nachzuahmenden Gegenſtände zu befolgen hat, iſt alſo: Ahme nur ſolche Gegenſtände nach, welche das freye Vergnügen befördern. In der Natur giebt es angenehme und unangenehme Gegenſtände; Gegenſtände, welche angenehme und unangenehme Empfindungen erwecken. Ohne Einſchränkung kann der Künſtler die unangenehmen Gegenſtände eben ſo wohl nachahmen, als die angenehmen; durch das eben genannte Hauptgeſetz aber eingeſchränkt, darf er nur die letztern abbilden. Scenen des Eckels alſo, ſo wie alles das was einem richtigen, jedoch nicht verzärtelten Gefühl entgegen iſt, ſind von der Künſtlerdarſtellung ausgeſchloſſen.

Wenn der Künſtler mein Vergnügen durch ſeine Darſtellung befördert, ſo handelt er zweckmäſsig; ſtört er daſſelbe, ſo begeht er eine Zweckwidrigkeit.

In den Fehler der Unzweckmäſsigkeit fallen die neuern Künſtler, vorzüglich die Franzoſen häufig. z. B. Drouais mit der Vorſtellung des leidenden Philoktetes; des Cato,

der sich die Wunde aufreisst; der Enthauptung der Söhne des Brutus. — Ein sehr unzweckmäfsiges Gemälde ist das jüngste Gericht des Michel Angelo. — Märtyrerlegenden.

Die Alten beobachteten die Zweckmäfsigkeit sehr genau; Scenen des Abscheues stellten sie daher nicht vor; und konnten sie der Darstellung derselben nicht entgehen, so opferten sie lieber die Wahrheit der Zweckmäfsigkeit auf.

Da die bildenden Künste unser Vergnügen zum Hauptzweck haben, so folgt daraus, dass selbst in der Portraitbildnerey kein Gegenstand gebildet werden dürfe, der mein Vergnügen stört. Fehler des Körpers, Blatternnarben etc. darf daher der Künstler nicht nachahmen, ohne einen Fehler gegen sein Hauptgesetz zu begehen.

* Die nach Umständen zu statuirenden Ausnahmen brauchen hier keine Erörterung, da sie nicht zu unserm Zwecke gehören, indem wir bloss von dem bildenden Künstler sprechen, in soferne er ganz und gar nur für das Kunstgefühl und weder für Bedürfniss, noch andere besondere Beziehungen arbeitet.

Bisweilen kann es aber doch geschehen, dass der Künstler eine Zweckwidrigkeit begehen muss, um eine gröfsere Zweckmäfsigkeit zu erreichen. Dieses geschieht vornemlich, wenn die Bildnerey nicht Hauptwerk, sondern einer andern Absicht untergeordnet ist. Wenn z. B. über der Thür eines Hospitals im Gemälde oder en relief die Heilung der Kranken am Teich Bethesda vorgestellt ist, so ist das Kunstwerk, als Kunstwerk betrachtet, sehr unzweckmäfsig, denn kranke abgehärmte Figuren stören mein Vergnügen; aber hier ist das Kunstwerk nicht Hauptwerk, hier ist es bloss symbolische Bezeichnung der Bestimmung des Ortes; hier wird die anscheinende Zweckwidrigkeit also

zur Zweckmäſsigkeit. Sehr zweckwidrig würde aber der Künſtler handeln, wenn er an einem ſolchen Ort ein luſtiges Bacchanal vorſtellen würde, ungeachtet dieſe Vorſtellung ſehr zweckmäſsig für mein Vergnügen wäre. Die alten Künſtler ſtellten auf Todendenkmalen oft Atrocia vor; z. B. Medea, welche ihre Kinder ermordet. Dieſes iſt unzweckmäſsig, es beleidigt mein Vergnügen. Aber die Beſtimmung des Kunſtwerks, der Ort, wo es angebracht iſt, der Gedanke: daſs dem harten Schickſal nichts widerſtehen kann, worauf es mich leitet, macht dieſe Zweckwidrigkeit zur Zweckmäſsigkeit.

Bisweilen kann hingegen aus einer Zweckmäſsigkeit eine Zweckwidrigkeit entſtehen. Die ſchöne weibliche Figur des Guglielmo della Porta am Grabmal des Pabſt Paul III. iſt zweckmäſsig für das Vergnügen, aber äuſſerſt zweckwidrig für ein Grabmal.

Wird der Künſtler gezwungen einen Gegenſtand darzuſtellen, der das Vergnügen ſtört, ſo mildre er, ſo viel ihm möglich iſt, die unangenehmen Gegenſtände.

B) Wie ahmt der Künſtler die Natur nach?

1) Der Künſtler kann bey der Nachahmung bloſs die unangenehmen Gegenſtände vermeiden, übrigens aber alles nachahmen, ohne gerade ſchöne Gegenſtände zu wählen. Thut er dieſes, dann ſteht er auf der niedrigſten Stufe der Vollkommenheit.

2) Er kann blos die ſchönen Gegenſtände in der Natur darſtellen. Thut er dieſes, dann hat er Genie, und ſteht auf der zweyten Stufe der Vollkommenheit.

3) Er kann die Natur alſo nachahmen, daſs er die in derſelben an mehrern Gegenſtänden zerſtreuten Schönheiten ſammelt, und nach einem vollſtändigen Plan mit

einander zu einem Ganzen verbindet. Kann der Künſtler dieſes, dann liefert er ein Ideal, und ſteht auf der höchſten Stufe der Künſtlervollkommenheit.

Die Originale der Natur ſind nie ſo ſchön, als die idealen Nachbildungen des Künſtlers.

In der Natur iſt Schönheit, aber ſie iſt nicht in einem Individuum concentrirt; ſie iſt in derſelben überall zerſtreut. Denn Schönheit iſt im Plan der Natur andern wichtigern Zwecken untergeordnet. Vertrug ſie ſich mit der Erreichung derſelben, ſo behielt ſie die Natur bey; wo nicht, ſo muſste ſie nachſtehen, damit andere höhere Zwecke nicht vernachläſsigt werden möchten. Daher findet man in ihr das Schöne, nach verſchiedenen Abſtufungen oft mit dem Häſslichen vereinigt. Das höchſte Geſetz des Künſtlers aber iſt: Schönheit. Dieſer wird alles untergeordnet. Er kann alſo weit ſchönere Figuren bilden, als ſie in der Natur angetroffen werden, wenn er die verſchiedenen Theile der Schönheiten, die in der Natur zerſtreut ſind, ſammlet, und zu einem angenehmen Ganzen verbindet.

§. 6.

Die Darſtellung des Künſtlers muſs wahr, vollkommen, ſchön ſeyn.

A) Sie muſs wahr ſeyn. Wahr iſt die Darſtellung einer Sache, wenn ſie dem bekannten Begriff von dem dargeſtellten Gegenſtand nicht widerſpricht; das iſt, wenn man die Merkmale, woran man einen Gegenſtand von dem andern unterſcheidet, in der Darſtellung wieder erkennt. Findet man dieſes an einem Kunſtwerk, dann hat es Wahrheit; fehlt es, ſo hat der Künſtler die Wahrheit

verletzt. Je mehrere Merkmale des dargestellten Gegenstands ich in der Darstellung wieder erkenne, desto gröſser ist die Wahrheit derselben; je weniger ich wieder erkenne, desto geringer ist die Wahrheit der Darstellung.

Die Wahrheit zeigt sich

1) in den Formen, also in der Zeichnung, weil Zeichnungskunst die Grundlage der ganzen Bildnerey ist.

Die Zeichnung muſs seyn

a) bestimmt, d. i. die Umrisse einzelner Theile müssen der Wahrheit gemäſs seyn — richtig gezeichnet. —

b) richtig; die bestimmt gezeichneten Theile müssen in den genauesten Verhältnissen mit einander stehen.

2) im Ausdruck. Ausdruck im weitläufigen Verstand ist: Darstellung des Gedankens, den der Künstler in sein Bild zu legen gesucht hat. Im engern Verstand ist Ausdruck die Darstellung der Fassung der Seele, womit jede einzelne Person handelt.

Soll der Ausdruck wahr seyn, so muſs die Darstellung genau und deutlich das sagen, was sie für die Handlung und den Ort der Scene sagen soll. Er muſs also gerade die Idee in mir erwecken, welche der Künstler durch seine Darstellung erwecken wollte, und keiner andern damit nicht verwandten Idee Raum zur Entstehung geben. Dem wahren Ausdruck steht entgegen:

1) der mangelhafte, wenn der Künstler den Gedanken nicht hinlänglich dargestellt hat.

2) der übertriebene, die Caricatur.

* Richtiger Ausdruck ist ein Hauptrequisitum an einem denkenden und fühlenden Künstler. Der bloſse Copi[illegible] erreicht ihn nicht. — Mengs copirte die Antiken, [illegible] seine Gemälde sind colorirte Statüen.

3) in der Gruppirung. Verbindung mehrerer Figuren zu einer gemeinschaftlichen Handlung. (Einheit im Mannichfaltigen —)

Wahrheit ist in der Gruppirung, wenn die verschiedenen Figuren, woraus eine Gruppe besteht, richtigen Antheil an der Handlung nehmen; d. i. wenn sie also gestellt sind, und der Ausdruck einer Idee durch die Haupthandlung also modificirt ist, wie sie erscheinen würde, und wie der Ausdruck der handelnden Person seyn müsste, wenn die Handlung sich wirklich ereignete.

Ein Meisterstück einer Gruppirung ist die Gruppe des Euklides in Rafaels Schule von Athen.

4) bey bekleideten Figuren in der Drapperie.

5) bey Gemälden im Colorit. — Perspectiv. —

6) bey allen Kunstwerken, noch im Kostum.

Die Wahrheit wird verletzt, wenn der Künstler bey seinen Darstellungen alleine nach subjectiven Vorstellungen handelt, ohne objective Gründe für seine Darstellungsart zu haben. Darstellungen dieser Art heissen Künstlerchimären, manierirt.

Der Künstler kann die Wahrheit verletzen

1) wenn er etwas darstellt, was gar nicht in der Natur angetroffen wird, und bloss in der Idee des Künstlers existirt; dergleichen sind die sogenannten Chimären, als Centauren, Harpyen etc. auch die Arabesken etc.

2) wenn die Gegenstände seiner Darstellung zwar in der Natur existiren, sich aber in der individuellen Lage nicht denken lassen, in welcher sie der Künstler dargestellt hat. Thut der Künstler dieses, so hat er Manier; und sein Kunstwerk ist manierirt, unnatürlich. Dieses zeigt sich in der Stellung der

Figuren, in der Compofition, im Gewandwurf, im Colorit.

B) Die Darftellung mufs vollkommen feyn.

Vollkommen ift etwas, wenn es vollftändig ift, d. i. wenn es alles hat, was zu feinem Wefen gehört. Es mufs alfo weder mehr noch weniger haben, als ihm zukommt. Ein Kunftwerk hat Vollkommenheit und heifst ein vollkommenes Kunftwerk, 1) wenn der mechanifche Theil deffelben fo ausgeführt ift, dafs an demfelben weder etwas mangelt, noch überflüffig ift. Vollkommenheit im mechanifchen Theil des Kunftwerks macht ein vollendetes Kunftwerk. 2) wenn der Gegenftand alfo dargeftellt ift, dafs, unbefchadet der Deutlichkeit, keine Figur hinzugethan noch weggenommen werden darf.

Der Vollkommenheit fteht entgegen:

1) das Mangelhafte; wenn Figuren fehlen, welche zur Verftändlichkeit der Handlung unentbehrlich find.

Rafael fiel in den Fehler des Mangelhaften in der Vorftellung der Fabel des Amors und Pfyche, in der Farnefina zu Rom. In eben den Fehler fiel der Künftler, der das Basrelief in der Villa Borghefe verfertigte, worauf die Kataftrophe der Kinder der Niobe vorgeftellt ift. Apollo und Diana, die Urheber derfelben, fehlen dabey. Mon. inedit. Winkelm.

2) das Ueberladene; wenn Figuren angebracht find, welche nicht zur Handlung gehören. Ein denkender Künftler wird niemals mehr Figuren anbringen, als er fchlechterdings nöthig hat. Gehäufte Figuren find in jedem Fall dem Kunftwerk fchädlich, und dienen nur den Begriff, den fich der Zufchauer von der Handlung machen foll, zu verwirren. Der Zu-

schauer muss ängstlich nachforschen, welches der Sinn der Figuren sey; darüber geht sein Vergnügen verloren. Je sparsamer aber der Künstler mit seinen Figuren war, desto deutlicher wird der Sinn des Kunstwerks seyn; desto mehr wird das Vergnügen des Zuschauers befördert. Die Alten vermieden daher, viele Figuren in ihren Kunstwerken zu häufen.

C) Die Darstellung muss schön seyn.

Eine Darstellung kann wahr, kann vollkommen seyn, und doch kann sie nur wenigen gefallen. Über Wahrheit und Vollkommenheit können bloss Kenner urtheilen; der gewöhnliche Liebhaber kann dieses nicht. Soll daher ein Kunstwerk allgemein gefallen, so muss es schön seyn.

Über Schönheit ist sehr viel geschrieben worden, ohne dass man bestimmt hätte, was Schönheit ist. Plato in Phaedro. Winkelmann Storia delle arti T. I. p. 206, und Mengs über die Schönheit, folgen fast den platonischen Ideen. T. II.

Mendelssohn in philos. Schriften 1 B. schrieb über die Schönheit viel gutes, als Metaphysik der Schönheit.

Donaldson Grundsätze der Schönheit in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. T. XXVII. 1.

Einige nennen schön, was gefällt; (Leibnitz und Wolf) andere (wie Dalberg in den Grundsätzen der Aesthetik), was im hohen Grad gefällt. Allein wie schwankend ist nicht die Bestimmung des Wohlgefallenden? Wie oft gefallen nicht auch Dinge, welche nicht schön sind?

Schön in Kunstwerken ist die Verbindung des Vollkommenen mit dem Wohlgefallenden.

Die Vollkommenheit in einem Kunſtwerk beſteht in der Verbindung der manchfaltigen Theile deſſelben zu Einem wohlgeordneten Ganzen. Beſchäftigt dieſe Vollkommenheit meine Vorſtellungskräfte angenehm, daſs daraus Wohlgefallen entſteht, ſo iſt ein Kunſtwerk ein ſchönes Werk. Vollkommenheit iſt allein zur Schönheit nicht hinreichend; denn ein vollkommenes Werk muſs nicht nothwendig meine überthieriſchen Vorſtellungskräfte angenehm beſchäftigen. Z. B. Die Martyrologien können Sujet zu vollkommenen Kunſtwerken geben, welche doch kein Wohlgefallen in mir erwecken. Es kann ein ſehr weitläufiges, verwickeltes Werk, ein vollkommenes ſeyn, aber meine Sinnen faſſen es nur mit Mühe; es iſt kein ſchönes Werk.

Das Wohlgefallen allein iſt eben ſo wenig hinreichend den Begriff des Schönen zu beſtimmen, weil daſſelbe oft bloſs individuell iſt, und von gröſserer oder geringerer Cultur, von feinern oder gröbern Empfindungen, oft auch von Vorurtheilen abhängt. Man kann daher wohl ſchlieſsen, was ſchön iſt, gefällt wohl; aber nicht, was wohlgefällt, iſt ſchön.

Schönheit entſteht alſo in einem Kunſtwerke aus der Verbindung des Vollkommenen mit dem Wohlgefallenden; und ſchön iſt das Vollkommene, welches die Vorſtellungskräfte alſo rührt, und beſchäftigt, daſs es Wohlgefallen und Vergnügen erweckt.

Ein Kunſtwerk iſt ein ſchönes Werk, wenn

1) der Künſtler ſolche vollkommene Formen gewählt hat, welche Vergnügen machen; d. i. ſchöne Figuren.

2) wenn er in ſie einen ſolchen Ausdruck gelegt hat, welcher die Vorſtellungskräfte angenehm beſchäfftigt.

Das erste ist die bloſse körperliche Schönheit, das zweyte macht die Schönheit der Handlung.

§. 7.

Der Künſtler, der ein ſchönes Kunſtwerk liefern will, muſs alſo

1) ſchöne Körper vorſtellen.

2) er muſs ihnen keinen Ausdruck beylegen, der ſich nicht mit der Idee der Schönheit vereinigen läſst. Ausdruck im engern Verſtande, iſt Darſtellung der Faſſung der Seele — der handelnden Perſon.

Die Perſon, welche der Künſtler vorſtellt, kann entweder in Ruhe ſeyn, oder im Affekt.

1) in Ruhe. Der Zuſtand der Ruhe iſt der Schönheit in der bildenden Kunſt ſehr zuträglich. In dieſem Zuſtand, wo weder heftige Aufwallungen von Freude, noch heftiges Gefühl des Schmerzens ſich zeigen, erſcheinen alle Theile des Körpers in ihrer natürlichen Lage und Schönheit, ohne Contorſion und Anſtrengung von irgend einer Art, welche allemal der Schönheit nachtheilig ſind. Dieſes iſt auch der Zuſtand, in welchem ſich der Menſch am längſten erhalten kann, welcher alſo den Begriff der Dauer giebt; daher iſt der Ausdruck derſelben der natürlichſte für eine Kunſt, welche einer gewiſſen Situation eine unveränderliche Dauer giebt. Die Bildhauerkunſt hat vorzüglich dieſe Lage zu wählen. Deswegen ſtellten die alten Künſtler ihre runden Bildnerwerke faſt immer in Ruhe vor, vorzüglich die Götterſtatüen. — Hiebey iſt jedoch zu merken, daſs der Stand der Ruhe nicht der Stand der Unthätigkeit iſt. Dieſer würde

ein Bild fade machen; Stand der Ruhe ist diejenige Lage, in welcher der Körper ist, wenn keine heftige Leidenschaft auf ihn wirkt. Der Körper kann immer in Handlung seyn, ohne daſs der Stand der Ruhe gestört wird. Der Stand der Ruhe wird demjenigen entgegen gesetzt, in welchem der Körper in gewaltsamer oder ungewöhnlicher Bewegung ist.

2) im Affekt. Der Ausdruck des höchsten Affekts ist der Schönheit allemal nachtheilig, er mag angenehm oder unangenehm seyn; denn er zerstört die Harmonie der einzelnen Theile, und bringt das Gesicht und den ganzen Körper in eine so gewaltsame Stellung, daſs fast alle die schönen Linien, welche ihn im ruhigen Zustand umschreiben, verloren gehen. Eine Kunst, deren Hauptgesetz Schönheit ist, muſs sich eines Ausdrucks enthalten, der die Schönheit vernichtet. Ferner, da die Kunst von der immer veränderlichen Natur nur einen einzigen Augenblick brauchen kann, welchem sie eine unveränderliche Dauer giebt, so muſs sie 1) den fruchtbarsten Augenblick wählen. Der Augenblick ist aber am fruchtbarsten, welcher der Fantasie freyen Spielraum giebt, wobey wir desto mehr hinzu denken können, je mehr wir sehen. Der Augenblick des höchsten Affekts ist der allerunfruchtbarste. Über ihm ist nichts weiter; und ihn dem Auge vorlegen, heiſst der Fantasie Fesseln anlegen, und sie — da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, nöthigen, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränzen scheuet. 2) muſs sie nichts ausdrücken, was sich nicht anders als tran-

ſitoriſch denken läſst. Alle Erſcheinungen alſo, zu deren Weſen wir es nach unſern Begriffen rechnen, daſs ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, ſie mögen angenehm oder ſchröcklich ſeyn, erhalten durch die Verlängerung ein ſo widernatürliches Ausſehen, daſs mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird, und uns endlich gar vor dem ganzen Gegenſtand grauet. S. Leſſings Laocoon p. 25. Dergleichen Erſcheinung iſt der höchſte Affekt, alſo iſt er kein Gegenſtand der Darſtellung des Künſtlers. — Die franzöſiſche Schule liebt den Ausdruck des Affekts ſehr.

Wann der Künſtler eine Perſon im Affekt vorſtellen muſs, ſo beobachte er das Geſetz der Schönheit, und ſtimme den Affekt auf Empfindung herab. Zorn ſetze er auf Ernſt herab, Jammer auf Betrübniſs, Lachen auf Heiterkeit.

So verfuhren die alten Künſtler. Kein gewaltſamer Ausbruch der Leidenſchaft entſtellte ihre Kunſtwerke. — Laocoon, der beym Dichter ſchreckliches Klaggeſchrey zum Himmel erhebt,

> Horrendos clamores ad ſidera tollit,
>
> (VIRGIL.)

ſeufzt nur im Kunſtwerke. Schönheit war ihr höchſtes Geſetz; und dieſer war der Ausdruck untergeordnet. Daher bildeten ſie keine andern als ſchöne Formen ab. Epigr. Antiochi Antholog. II, c. 4.

Selbſt die Geſetze in manchen griechiſchen Staaten, hielten den Künſtler an, keine andern als ſchöne Gegenſtände zu bilden. Ein Geſetz der Thebaner befahl dem Künſtler die Nachahmung ins Schöne, und verbot ihm die Nachahmung ins Häſslichere. Iunius de Pictura veterum II, c. 4. §. 1.

§. 8.

Ideal-Schönheit.

Die Schönheit hat viele Abstufungen. Die höchste Schönheit ist die idealische. Diese wird an keinem einzelnen Individuum in der Natur angetroffen; sie ist in mehrern zerstreut. Der grosse Künstler strebt sie zu erreichen; sie ist der höchste Gipfel der Kunst. Die Werke der Alten sind die grossen Muster im Ideal, welche die Neuen noch nicht erreicht haben.

Diese höchste idealische Schönheit findet man nur am Menschen, an seiner Gestalt, und dem Ausdruck der Gefühle der Seele. Seltener findet man sie bey Thieren; doch hat man einige Löwen, welche ganz ins Ideal gearbeitet sind; zu Venedig am Eingange des Arsenals, zu Rom im Barberinischen Pallast. In der leblosen Natur findet kein Ideal statt.*)

Die Idealschönheit wendeten die alten Künstler bey der Bildung der Götter und Heroen an. Diese mussten sie als Ideale vorstellen; und es wäre als Religionsverbrechen angesehen worden, wenn sie der Künstler unter dem Ideal gebildet hätte.

Die Griechen hatten für jede individuelle Gottheit ihr eigenes Ideal; beym Jupiter höchste Majestät, beym Apollo höchste jugendliche Schönheit, verbunden mit einer gewissen Weichlichkeit; beym Merkur Gewandtheit, einen durch Leibesübungen ausgebildeten Körper; beym Bacchus einen feinen in weibliche Formen gearbeiteten Körper; beym Herkules höchste körperliche Stärke; Juno wurde in

*) Indessen lassen sich vielleicht doch Gegenden, und selbst einzelne Formen von Bäumen, Felsen, u. s. w. idealisiren. Sollten wohl nicht Poussin's Landschaften, einen Beweis hievon abgeben? Anm. d. Herausgebers.

der höchsten Schönheit einer Matrone abgebildet; das Ideal der Pallas war zurückstoſsender Ernst; und das der Venus, höchste Schönheit eines Mädchens in prima pubertate.

Bey Imaginibus iconicis darf das Ideal nicht verschwendet werden. Denn da das Portrait die Aehnlichkeit eines gewiſsen Individuums darstellt, so ist bey demselben die Ausnahme, daſs die Schönheit der Wahrheit untergeordnet werden muſs. Es darf also bey demselben die Schönheit nur so weit beybehalten werden, als sie sich mit der Aehnlichkeit verträgt; nie darf sie aber zum Nachtheil der Wahrheit hervorstechen.

Bildniſse wurden von den Griechen idealisirt, wenn derjenige, zu deſsen Ehren die Statüe errichtet werden sollte, als Heros vorgestellt wurde. So ist die Bildsäule des Agrippa zu Venedig, und der Antinous zu Rom im Belvedere. Unter den Kaisern wurde die Mode, die Kaiser und ihre Gemahlinnen als Gottheiten idealisch vorzustellen sehr gemein. Nero lieſs sich als die Sonne, und Commodus als den Herkules abbilden; und an vielen Statüen der Göttinnen erkennt man die idealisirte Bildung der Kaiserinnen, welche sich als Juno, Venus, Pudicitia vorstellen lieſsen. Im Museo Pio Clem. ist Nerva als Jupiter vorgestellt; der alte Künstler wuſste den alten abgemergelten Kopf zu verschönern, ohne der Aehnlichkeit zu schaden. (Mus. Pio Clem. III. 6.)

Unter den runden Bildnerwerken der alten Kunst, ‹fin›det man eine eigene Claſse, welche Köpfe der Philoso‹ph›en genennt wird; wahrscheinlich sind diese nichts als ‹al›s Ideal geformte Portraite ehemals lebender Personen. ‹W›enigstens die Köpfe, welche man für Portraits des Plato hält, sind gewiſs Ideale. Der Grieche scheint überhaupt

alles Schöne idealiſirt zu haben. Sein Klima erzeugte ſchöne Menſchen; er war für das Gefühl der Schönheit empfänglicher, als jede andere Nation; um ſo viel leichter war es ihm, von der wirklichen Schönheit auf die bloſs mögliche idealiſche überzugehen.

§. 9.

Schönheit iſt dem Künſtler, in allen Theilen der Kunſt, wenn er nicht Portraite liefern ſoll, das Hauptgeſetz; dieſem muſs alſo alles untergeordnet werden. Selbſt die Wahrheit iſt der Schönheit untergeordnet; ſo daſs, wenn beyde ſich nicht miteinander vertragen, die Wahrheit allemal der Schönheit aufgeopfert werden muſs. Denn die Werke der Kunſt ſind für unſer Vergnügen beſtimmt, und nicht dazu, einen hiſtoriſchen Satz mit aller Treue zu überliefern. Daher entfernt der Künſtler von ſeiner Darſtellung alles, was der Schönheit ſchadet, und handelt lieber gegen die Wahrheit, als gegen die Schönheit.

Daher ſtimmte der alte Künſtler die Leidenſchaften auf Gefühle herunter; daher bildete er ſo gerne nackte Figuren, weil ein ſchöner Körper ein weit vorzüglicherer Gegenſtand für die ſchöne Darſtellung iſt, als die prächtigſte Kleidung.

Einige neuere Kunſtrichter tadeln den Bildner des Laocoons, daſs er einen Prieſter, der beym Anfang ſeiner Kataſtrophe ein feyerliches Opfer verrichtete, nackt vorſtellte. Es iſt gegen die Wahrheit, es iſt unſchicklich, ſagen ſie. Was liegt denn dem Künſtler an der Wahrheit, wenn er Schönheit darſtellen will? Iſt denn ein ſchöner menſchlicher Körper nicht ein weit würdigerer Gegenſtand der Nachbildung, als die reichſte Kleidung? Hätte wohl

dieſelbe uns für den Verluſt der ſchönen Parthieen des nackten Laocoons ſchadlos halten können? Es iſt unſchicklich — für uns, weil wir an den Anblick nackter Figuren nicht gewöhnt ſind; aber nicht für den Griechen, deſſen Blick an das Nackte gewöhnt war. Seine Sitten waren nicht unſre Sitten. —

Kleidung iſt für uns Bedürfniſs, uns gegen die Witterung zu ſchützen. Im Kunſtwerk fällt dieſe Urſache der Bekleidung weg, warum ſollte der Künſtler genöthigt ſeyn, die Kleidung beyzubehalten?

Aber ein Prieſter, der ein feyerliches Opfer verrichtete, that dieſs doch nicht nackt? — Der Künſtler wollte den Laocoon nicht als Prieſter ſchildern; und wer ſich den Prieſter nicht ohne die prieſterliche Kleidung denken kann, der denke ſich in der Bildſäule nicht das Individuum Laocoon, ſondern überhaupt einen Mann, der von Schlangen angefallen wird.

§. 10.

Von dem Geſchmack.

Geſchmack iſt, im ſubjectiven Sinn: das Vermögen der Seele, das Schöne zu empfinden.

Der erſte Keim des Geſchmacks iſt ein Geſchenk der Natur; je feiner und reitzbarer die Organe gebildet ſind, deſto empfindlicher ſind wir für Schönheit. Daher hat auch der ungebildetſte Menſch Gefühl für Schönheit. Dieſe natürliche Empfindlichkeit muſs aber durch Kunſt berichtigt und geläutert werden. Denn ſonſt lauft man Gefahr, bey aller Empfänglichkeit für das Schöne, einen unrichtigen Geſchmack zu erhalten.

Richtig ist der Geschmack, wenn man am wahrhaft Schönen Gefallen hat; unrichtig ist er, falsch und verdorben, wenn man am scheinbar Schönen, oder gar am Häfslichen Gefallen findet. Ein grober Geschmack heifst derjenige, der befriedigt wird, wenn die ersten Regeln der Schönheit nicht übertreten sind; einen feinen Geschmack hat derjenige, der höhere Schönheit, und interessante Darstellung verlangt. Frey ist der Geschmack, wenn man aus eigenen Empfindungen und Einsichten urtheilt, sclavisch ist er, wenn man schön oder häfslich findet, was andere so finden.

Volksgeschmack ist in den Künsten derjenige, der bey einem ganzen Volk gefunden wird. Z. B. der Geschmack der Franzosen an dem Ausdruck des Affekts.

Den Geschmack kann man von zwey verschiedenen Seiten betrachten:

1) von Seiten des Künstlers,

2) von Seiten des Liebhabers.

1) Ein Künstler hat Geschmack, wenn er seinen Gegenstand so darstellt, dafs er Vergnügen erregt; wenn er einen Gegenstand zu seiner Darstellung wählt, der sinnlicher Schönheit fähig ist, wenn er in der Wahl der Formen, und im Ausdruck der Regeln, Wahrheit und Schönheit nicht verletzt; wenn er schön gruppirt. In den bekleideten Figuren zeigt er Geschmack, wenn das Kleid das Nackte zwar bedeckt, aber nicht völlig dem Auge entzieht; wenn der Faltenwurf natürlich und grofs ist. Im Nackten, in reitzenden Stellungen, im sanften Spiel der Muskeln, und im sanften Übergang von einem Glied zum andern.

2) Von Seiten des Liebhabers und Zuschauers.

Wer die Wirkung, welche ein Kunſtwerk hervorbringt, empfinden will, muſs ſelbſt Geſchmack haben. Dazu gehört

1) daſs er Geſchmack an der Kunſt habe, d. i. daſs er Neigung und Liebe für Kunſtwerke habe.

2) daſs er Geſchmack an der Sache habe, er muſs Fähigkeiten haben, das Schöne zu empfinden.

Die vornehmſten Eigenſchaften eines Liebhabers von Geſchmack ſind alſo: Feinheit im Empfinden, und Richtigkeit im Urtheilen.

Die Feinheit im Empfinden iſt eine Gabe der Natur; Richtigkeit im Urtheilen lernt man

1) durch ſcharfes Beobachten und Betrachten der vorzüglichſten Werke, welche als Muſter von den gröſsten Meiſtern empfohlen werden. Daraus folgt: ſo lange wir nicht ſelbſt im Stande ſind, ein richtiges Urtheil zu fällen, ſo lange muſs unſer Geſchmack gewiſſermaſsen ſclaviſch ſeyn, und von dem Urtheil anderer abhängen.

2) durch aufmerkſames Vergleichen der Werke, welche man als Muſter des guten Geſchmacks ſchätzt, mit denen, von welchen verſtändige Kenner behaupten, daſs ſie geſchmackloſs ſeyen. — Nur hüte man ſich, daſs man nicht gleich beym erſten Anblick eine Sache für geſchmacklos halte, weil ſie nicht die Eigenſchaften hat, die wir ſonſt an ihr zu finden gewohnt waren.

3) wenn man ſich die Regeln, die Theorie des Geſchmacks, bekannt macht.

§. 11.

Von der Allegorie.

Der Künſtler ahmt ſinnliche Gegenſtände nach; geiſtige Sachen und Abſtracta ſind keine Gegenſtände ſeiner Nachahmung. Indeſſen hat die Kunſt doch Mittel gefunden, Abſtracta zu verſinnlichen, und dieſelben durch gewiſſe Symbole kennbar zu machen. Wenn der Künſtler Abſtracta vorſtellt, ſo macht er allegoriſche Darſtellungen.

Allegorie iſt in den ſchönen Wiſſenſchaften überhaupt jede Vorſtellung eines Gegenſtands durch einen andern, der mit dem, welcher eigentlich vorgeſtellt werden ſoll, eine gewiſſe Aehnlichkeit hat.

In den zeichnenden und bildenden Künſten iſt jedes Bild, worin durch das, was der Zuſchauer zunächſt daran ſieht, ein anderer nicht ſinnlicher Gegenſtand, ſinnlich dargeſtellt wird, eine Allegorie. Z. B. Fortuna und alle Götterbilder.

Ein Künſtler, der ein gutes allegoriſches Kunſtwerk liefern will, muſs

1) ſich bemühen ſein Bild verſtändlich zu machen. Er muſs ſeinen allegoriſchen Figuren alſo ſolche Attribute geben, welche jedermann bekannt ſind, und welche jeder Zuſchauer für Zeichen des Abſtraktums annehmen kann, welches der Künſtler darſtellen wollte.

2) Er muſs ſeine Bilder ſo darſtellen, daſs ſie auch dem Vergnügen machen, der den geheimen Sinn nicht einſieht. — Eine Venus gefällt auch dem, der nicht weiſs, daſs ſie das Symbol der Liebe iſt, als ein ſchönes Mädchen. — Vernachläſsigt der Künſtler dieſe

Regel, so sind seine Darstellungen gelehrte Bilder, aber keine schöne Kunstwerke.

Die Allegorie ist angebracht

1) in einem allegorischen Bilde; wenn sie bloss einen einzigen Gegenstand darstellt. Z. B. Nemesis; die Seele unter dem Bilde des Schmetterlings.

2) in einer allegorischen Vorstellung: wenn die Allegorie mehrere miteinander verbundene Gegenstände darstellt. Z. B. die Grazien; die drey Musen, um die drey verschiedenen Tonarten zu bezeichnen; Venus und Mars; die Mythen, welche an den alten Grabmälern abgebildet sind, u. s. w. Diese allegorischen Vorstellungen sind:

1) physisch, wenn sie einen Gegenstand der Natur abbilden; die vier Jahrszeiten.

2) historisch, wenn sie auf Begebenheiten deuten; die Gründung eines Staats.

3) moralisch, wenn sie eine Beobachtung aus der moralischen Welt enthalten; z. B. der Jüngling des Apelles, der die verläumdete und klagende Unschuld in einer kläglichen Gestalt vorstellt.

Über Allegorie s. v. Ramdohr Mal. und Bildh. zu Rom. 1 Th. p. 188. III. p. 20.

Moritz, über die Allegorie, in dessen Monatsschr. der Academie der Künste. 2 Th. 2 St.

Sulzer, Hagedorn, etc.

§. 12.

Zweck der bildenden Künste.

Der Hauptzweck der bildenden Künste ist, Beförderung unsers freyen Vergnügens.

In den Zeiten, in welchen alles Vergnügen als Contrebande angesehen wurde, wollte man auch der bildenden Kunst einen moralischen Zweck beylegen, um ihr gleichsam die Erlaubniss zu geben, sich in die Welt einzuschleichen. Man sagte also: die bildenden Künste bezielen unsere Belehrung und Besserung, also sind sie erlaubt. Was ist an dieser Behauptung wahr? —

Wahr ist es, die schöne Kunst gewährt Sittlichkeit, denn sie bildet unsern Verstand, verfeinert unsre Empfindungen, nährt unsre Einbildungskraft, und bewahrt uns vor einem überwiegenden Hang zur Sinnlichkeit. In dieser Hinsicht hat sie allerdings einen moralischen Nutzen; sie wird ein Mittel zur Sittlichkeit. Aber diesen Nutzen zu geben, ist nicht der Hauptzweck der bildenden Künste. Er wird durch sie zwar gewirkt, und muss durch sie gewirkt werden, weil sie unser freyes Vergnügen befördern, aber absichtlich wird er von ihnen nicht erzielt.

Diejenigen, welche annehmen, die schöne Kunst habe einen moralischen Zweck, behaupten, ihr Zweck sey, zu belehren und zu bessern.

A) Der Zweck der schönen Kunst soll unsere Belehrung seyn. Das heisst mit andern Worten: die Kunst soll nichts darstellen, als was belehrt. Wäre Belehrung ihr Zweck, so würde sie nicht allein ungemein eingeschränkt und ihrer Freyheit beraubt werden, sondern sie würde ihre ganze Selbstständigkeit verlieren, und zu einer Dienerin anderer Kenntnisse herabgewürdigt werden. Man kann endlich einem Produkt der Kunst, das ganz und gar zur Belehrung bestimmt und gemacht ist, gar den Namen eines Kunstwerkes nicht mehr geben, so sind z. B. Zeich-

nungen, die zur Erläuterung des Textes in einem Buche dienen, als solche, keine Kunstwerke.

1) Die Kunst würde ihrer Freyheit beraubt werden; denn wenn sie nur das, was uns belehrt, darstellen dürfte, so müsste sie auf alle Darstellungen Verzicht thun, welche uns vergnügen, ohne uns zu belehren. Eine Venus vom Tizian, eine Landschaft vom Poussin, ein Holländisches Bauernstück vergnügt mich, aber was lerne ich daraus? Sollte die bildende Kunst bloss belehren, so würden wir die ganze Niederländische und den grössten Theil der Italienischen Malerschule verlieren. Eine schöne weibliche Figur in Marmor gebildet, vergnügt mich; so bald die bildenden Künste meine Belehrung zum Zweck haben, muss ich einen grossen Theil der Werke der Bildhauerkunst missen. Wären wohl für diesen Verlust die wenigen Gegenstände der Belehrung, welche die bildende Kunst vorstellen kann, ein hinlänglicher Ersatz für den Verlust so vieler Gegenstände meines Vergnügens?

2) Es würde die schöne Kunst ihre Selbstständigkeit verlieren. So lange dieselbe keinen höhern Zweck hat, als die Beförderung unsers freyen Vergnügens, so lange ist sie für sich bestehend, und beschäftigt unsern Verstand und unsere Einbildungskraft nach eigenen Gesetzen. So bald man ihr aber einen über sie erhabenen Zweck beylegt, so wird sie Dienerin anderer Wissenschaften, und wird von den Gesetzen derselben regiert. Die Künstler werden dann zu Handwerkern herabgewürdigt. Die Malerey dient dann höchstens den Naturforschern zur Aufbewahrung der Formen von Thieren, Pflanzen und andern Naturprodukten, und der ganze Zweck der Bildhauerkunst

würde allenfalls ſeyn, das Bild eines wichtigen Mannes der Nachwelt zu überliefern.

Diejenigen, welche verlangen, daſs die bildenden Künſte belehren ſollen, wollen dieſelbe zur Verſtärkung der Lebhaftigkeit wiſſenſchaftlicher und hiſtoriſcher Kenntniſſe gebrauchen. Alſo die bildenden Künſte ſollen

1) philoſophiſche Ideen anſchaulich vorſtellen, d. i. Figuren vorſtellen, bey deren Anblick mir ein philoſophiſcher Satz einfällt. Dieſe Foderung that unter andern Mendelsſohn in ſeiner Schrift, über die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften. „Auch die allerſubtilſten Gedanken, die abge„zogenſten Begriffe können auf der Leinwand darge„ſtellt, und ins Gedächtniſs zurückgeruffen werden.“ Wer dieſes von der Kunſt verlangt, verlangt eine Unmöglichkeit von ihr. Vernunftwahrheiten kann auch in der ausſchweifendſten Allegorie die Kunſt nicht darſtellen; denn ſie bedient ſich zur Bezeichnung der Gegenſtände der Formen; und Vernunftwahrheiten laſſen ſich nicht in Formen vorſtellen.

2) merkwürdige Thaten ſinnlich vorſtellen. Wie Graf Caylus z. B. wollte, daſs man in einer Reihe von Gemälden die Iliade des Homers vorſtellen ſollte. Dieſes kann die bildende Kunſt wieder nicht. Die Geſchichte verlangt die Entwicklung der Begebenheiten; dieſe ſetzt eine Folge von Handlungen voraus, welche die bildende Kunſt nicht vollſtändig und ſicher genug ſichtbar machen kann. Die Kunſt kann aus jeder Geſchichte nur einen Einzigen Moment vorſtellen: denn ſie bedient ſich coexiſtirender beſtändiger Zeichen; und dieſen Moment ordnet ſie wieder

nicht mit historischer Treue, sondern nach ihren eigenen Gesetzen. Sie erzählt also mangelhaft, weil eine vollständige Erzählung über ihre Gränzen wäre; sie erzählt untreu, weil sie die historischen Gegenstände nach ihren eigenen Gesetzen behandelt. — Es kann also historische Belehrung ihr Zweck nicht seyn.

B) Der Hauptzweck der bildenden Künste soll seyn, sittliche Vervollkomung zu befördern. Also sollen edle, erhabene Thaten und Gesinnungen, Folgen der Tugend und des Lasters die Gegenstände ihrer Darstellung seyn.

1) Erhabene Thaten und Gesinnungen soll die Kunst vorstellen. In dieser Forderung liegt offenbar eine Verwechslung der Begriffe. Der Künstler kann wohl die Fassung vorstellen, mit der eine edle That gethan wird; er kann die Ausführung einer edeln Handlung abbilden; aber er kann die edle Gesinnung der Handelnden, welche die Handlung allein zur edeln That macht, nie abbilden. Er kann zwar einen Mann vorstellen, dessen Bildung und ganze Attitüde mich auf die Idee eines edeln und erhabener Thaten fähigen Geistes führt, aber das Eigentliche, Edle einer Handlung kann er nie, oder doch sehr selten mit Glück zeigen. Daſs David seinen Feind Saul in der Höle nicht tödete, sondern bloſs ein Stück von seinem Kleid abschnitt, war eine edle That; aber im Bilde kann man nichts von Edelmuth wahrnehmen.

Die Ausdrücke edel und erhaben im Kunstverstand beziehen sich bloſs auf die Formen. Die Darstellung der gewöhnlichsten Gegenstände kann edel und erhaben werden, wenn sie der Künstler durch edle und erhabene Formen ausdrückt.

2) Er soll die Folgen der Tugend und des Lasters zur moralischen Besserung versinnlichen. Auch dieses wird er mit wenig Glück thun. Denn

a) weiss der Zuschauer selten die Veranlassung einer solchen Darstellung; der Künstler, der den Sittenlehrer machen will, ist also nicht selten in Gefahr missverstanden zu werden.

b) würde fast immer das Vergnügen dem Belehren aufgeopfert werden müssen. Z. B. Gemmingen in dem Schauspiel: der deutsche Hausvater, legt dem Maler den Gedanken in den Mund, die Folgen des Kindermords in einer Reihe von Gemälden zu schildern; eine Scene, die auf der Schaubühne von vieler Wirkung ist; aber wenn sie der Künstler ausführen wollte, so würde er schlecht für unser Vergnügen sorgen.

Die Behauptung, dass die schönen Künste einen moralischen Zweck haben, rührt, ausser der Frömmeley, meistens davon her, dass man nicht genau unterschied: was sind Gegenstände der Vernunft, und was gehört für das Gebiet des Verstandes und der Einbildungskraft. Für jene gehören alle philosophische Wahrheiten, und das ganze Gebiet der Moral; alles was gut, wahr und vollkommen ist. Für diese die Gegenstände der bildenden Künste, also alles, was vollkommen, schön und rührend ist.

Es behaupte die Vernunft also immer ihre Rechte in der strengen Philosophie; sie kläre uns auf, lehre uns richtig denken, und nach einer richtigen Denkungsart, das ist, moralisch gut handeln. Aber sie überschreite ihre Gränzen nicht, sie vermenge ihre Rechte nicht mit den Rechten des Verstandes und der Einbildungskraft, ihrer

weniger ernsten Geschwister; welche Quellen eines reinen Vergnügens für uns werden, während jene durch Erforschung der Tiefen der Wahrheit uns aufklärt.

Drittes Capitel.

Die Griechen sind die Meister des guten Geschmacks in den Werken der Kunst. — Ursachen, warum die Griechen es in den bildenden Künsten auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Verschiedene Arten des Stils in der Kunst.

§. 1.

Unter allen Völkern des Alterthums, bey welchen bildende Künste blühten, war kein Volk, welches dieselben so hoch brachte, daſs seine Werke Muster der Schönheit und des guten Geschmacks seyn konnten, als die Griechen. Die Egypter überwanden die gröſsten Schwierigkeiten in Bearbeitung der Massen, waren sorgfältig in der Ausführung, aber sie hatten keine Idee von Schönheit und Geschmack. Die Etrusker wurden vollkommen; ihr Temperament aber, und die frühe Zerrüttung ihres Staats verhinderte sie bis zur Schönheit fortzuschreiten. Nur allein der Grieche brachte die bildende Kunst auf einen so hohen Grad von Vollkommenheit, daſs er Muster der Schönheit und des guten Geschmacks für alle Zeitalter wurde; Muster, welches jeder groſse Künstler nachahmt, und noch keiner erreicht hat.

Welches waren die Ursachen dieses hohen Schwungs der bildenden Künste unter den Griechen? Vorzüglich

folgende fünf Umstände bewirkten denselben: Klima, Freyheit, Reichthum, Sitten, und Religion.

§. 2.

1) Klima. Winkelmann in Storia delle arti T. I, p. 32. sucht im griechischen Klima die Hauptursache des großen Bildnertalents der Griechen. Nach meiner Meinung war das Klima davon nicht die Hauptursache: aber doch trug es ganz gewiss mit zur Künstlerbildung vieles bey.

Daß das Klima, die verschiedene Temperatur der Luft, die Lebensmittel, großen Einfluß auf die körperliche Bildung und den Geist der Menschen habe, ist ausser allem Zweifel. Das Klima, sagt Polybius (L. IV, p. 290.) bestimmt die Sitten, das äusserliche Betragen, und die Farbe eines Volks. Welcher Unterschied ist nicht zwischen einem Lappländer, und einem Italiäner, und zwischen diesem und den Bewohnern der heißen Himmelsgegenden, im Körperbau sowohl, als in Geistesfähigkeiten! Jedes Klima hat seine eigene Physiognomie, seine Ausbildung des Körpers, und seine eigenen Grade der Geistesvollkommenheit; daher kann man die Bewohner der verschiedenen Himmelsgegenden an diesen eben sowohl unterscheiden, wie man die Nationen an der Sprache unterscheidet. Die Bewohner des kältesten Nordens werden so wenig, als die Einwohner der heißen Himmelsstriche, je die körperliche Ausbilgung und die Geistesgaben derer haben, welche unter den gemäßigten Himmelsgegenden wohnen. Ein Klima, wo weder drückende Hitze, noch heftige Kälte das Wachsthum der Menschen

hindert, ist zur Hervorbringung schöner und geistreicher Menschen am geschicktesten.

Dieses war das Klima des ehemaligen Griechenlands, vorzüglich Joniens, und der Inseln im Archipelagus. In diesen Gegenden, wo ein immer heiterer Himmel, eine sanfte Temperatur der Luft durch alle Jahrszeiten fortdauert, fanden die Alten die schönsten Menschen. Daher nennt Dio Chrysostomus eine männliche Schönheit, eine Jonische Schönheit. Dio Chrys. Or. 36. cf. Hippocrat. περι τοπων. Lucian. Imag.

Noch in den neuern Zeiten fanden die Reisenden in diesen Gegenden vorzüglich schöne Menschen. Bellor. obs. II, c. 34. rühmt vorzüglich die Schönheit des weiblichen Geschlechts in Jonien.

Mit der körperlichen Ausbildung hält fast immer die Cultur des Geistes gleichen Schritt; und man darf fast sicher annehmen, daſs ein Klima, welches schöne Menschen hervorbringt, auch geistreiche Menschen hervorbringe. In den gemäſsigten Himmelsgegenden sind die Sinnen feiner und reitzbarer, folglich zum Gefühl des Schönen ungleich geschickter, als bey denen Menschen, welche in kalten oder heiſsen Gegenden wohnen; die Einbildungskraft ist thätiger und freyer, und der Geist heiterer, als in einem Clima, dem diese Vorzüge fehlen.

Der Griechische Künstler also hatte in seinem Lande schöne Originale zur Nachahmung, er selbst war für Schönheit empfänglich, daher konnte er auch schöne Gestalten bilden.

§. 3.

2) Freyheit. Die Griechen lebten als freye Leute in einer republikanischen Verfassung. Diese soll nach der Meinung einiger Engländer, vorzüglich der Verfasser der Letters to a young Nobleman, Lond. 1762. let. 6, 7. die vornehmste Ursache des grofsen Kunsttalents der Griechen gewesen seyn. Gewifs ist es, dafs die Freystaaten für die bildende Kunst allemal vortheilhafter sind, als die monarchischen, vorzüglich die militärischen Staaten. In den Freystaaten, in welchen jeder Bürger ein handelndes und zum Ganzen mitwirkendes Glied ist, ist eine Ruhmbegierde und Begeisterung, welche in monarchischen Staaten, in welchen der gröfste Mann nichts als ein Glied der Maschine ist, welches von einer fremden Kraft bewegt wird, niemals angetroffen wird. Diese Begeisterung theilt sich allen Handlungen der Bürger, und auch den Unternehmungen der Künstler mit, erhöhet den Kunstsinn, und stimmt ihre Seele zum Gefühl des Edeln und Erhabenen. Die Menge der öffentlichen Denkmale, welche verdienstvollen Bürgern in Freystaaten errichtet werden, geben dem Künstler Gelegenheit, seine hohen Kunstideen zu realisiren; und er wird durch dieselben eben so wohl verewigt, als der, zu dessen Ehren das Denkmal errichtet wurde. Daher der Wetteifer der Künstler in den freyen Staaten; und daher das Wachsthum der bildenden Künste. Denkmale, welche in monarchischen Staaten errichtet werden, stimmen die Seele des Künstlers fast nie zu der Begeisterung; denn sie hängen nicht von der öffentlichen Achtung ab; sondern werden oft der Laune des Fürsten gesetzt; oft sind sie Denkmale der Unterdrückung. Der

Künſtler geht oft an die Verfertigung derſelben mit Unwillen und Betrübniſs, oder doch wenigſtens mit Kälte; ſelten aber mit dem Enthuſiaſmus, mit dem Künſtler in einem Freyſtaate ein Denkmal eines um denſelben verdienten Mitbürgers errichten.

Die politiſche Freyheit hat alſo ſehr viel Einfluſs auf den Flor der Künſte. Aber der Freyheit alleine kann man denſelben nicht zuſchreiben. Dieſe kann mit Umſtänden begleitet ſeyn, welche den Künſten vortheilhaft ſind; ſie kann aber auch unter ſolchen Umſtänden ſtatt haben, unter welchen keine Künſte gedeihen können. Es kann nämlich die Freyheit mit feinen Sitten, groſser Thätigkeit, und Betriebſamkeit, mit innerlicher Ruhe und Wohlſtand begleitet ſeyn; und dann iſt der Zuſtand derſelben allerdings den Künſten vortheilhaft, und vortheilhafter als eine monarchiſche Verfaſſung. Sie kann aber auch ein träger unthätiger Zuſtand ſeyn, es kann einem Freyſtaate an aller Cultur mangeln, er kann mit allen phyſiſchen, moraliſchen und politiſchen Uebeln zu kämpfen haben. — In dieſem Fall erzeugt die Freyheit gewiſs nicht Vollkommenheit in den ſchönen Künſten.

Wenn in einem Freyſtaate die bildenden Künſte gedeihen ſollen, ſo muſs er durch Cultur der Sitten, durch Thätigkeit und Betriebſamkeit der Einwohner, und den daraus folgenden Wohlſtand dazu empfänglich gemacht werden. Fehlen dieſe, ſo wird der freyeſte Staat nie die Künſte in ſeiner Mitte blühend ſehen. Daher kam es, daſs in einigen Griechiſchen Staaten die Künſte auf der höchſten Stufe der Vollkommenheit ſtanden, während daſs ſie in andern entweder ſehr mittelmäſsig waren, oder gar keinen Eingang gefunden hatten. Athen, Korinth, Sparta,

Sicyon, Theben, waren Freyſtaaten, die Einwohner der ruhigen Gefilde von Doris, Elis, Phokis und Arkadien waren ebenfalls frey, und ſogar die freyeſten Leute in Griechenland; und doch gediehen die Künſte bloſs in Athen, Sicyon und Korinth; in andern Republiken ſtieg ſie nie über die Mittelmäſsigkeit; und einige, wie die Arkadier und Spartaner, hatten gar keine Künſte. Woher dieſe Verſchiedenheit? Von der verſchiedenen Modification der Freyheit, von der gröſsern oder geringern Cultur des Verſtandes und der Sitten, von der gröſsern oder geringern Thätigkeit, und dem verſchiedenen Wohlſtand der Einwohner dieſer Staaten.

Ferner: Selbſt zu Athen ſtiegen die Künſte in den Zeiten der gröſsten politiſchen Freyheit des Staats, vor dem Einfall der Perſer in Griechenland nicht ſehr hoch; hingegen kamen ſie auf ihren höchſten Gipfel in den Zeiten, als dieſelbe ſchon geſunken war; zu den Zeiten des Perikles, Philipps und Alexanders von Macedonien. Wenn die Freyheit die Haupturſache der groſsen Cultur der Künſte in Griechenland war, woher dieſe Erſcheinung? Nach meinem Ermeſſen muſs dieſelbe mit andern Umſtänden begleitet geweſen ſeyn, welche zuſammen dieſe Wirkung hervorbrachten.

§. 4.

3) Reichthum, und die auf denſelben folgende Prachtliebe. So lange die Griechen eine arme Nation waren, machten die bildenden Künſte keine groſsen Fortſchritte bey ihnen. Reichthum lernten ſie erſt in den perſiſchen Kriegen kennen. Die Beute, welche ſie den Per-

ſern abnahmen, bereicherte die Griechen zuerſt. In den gleich darauf folgenden Zeiten waren Athen und Korinth faſt die einzigen wichtigen Seeplätze in Griechenland, in deren Händen faſt der ganze Griechiſche Handel war. Durch den Handel bereicherten ſich beyde Staaten ungemein; und Athen zog noch auſſerdem jährlich groſse Summen von den Inſeln, welche ſeit dem Perſiſchen Krieg im Schutz dieſes Freyſtaats waren. Der Reichthum erzeugte Luxus. Dieſer zeigte ſich bey den Athenienſern nicht im Privatleben, — denn ſelbſt in den Zeiten des gröſsten Reichthums des Staats, lebte der Athenienſer ſehr mäſsig — ſondern die Verſchönerung ihrer Stadt war der Gegenſtand derſelben. Mit der Beute der Perſer wurden die Mauern von Athen, und der Hafen Pyränus erbaut, und die Reichthümer der folgenden Zeiten wurden angewendet, die Stadt mit prächtigen Tempeln und Denkmalen auszuſchmücken. Eine ſolche Stimmung der Gemüther muſste nothwendiger Weiſe ſehr viel zum Wachsthum der bildenden Künſte beytragen. Der Künſtler fand Aufmunterung, Gelegenheit ſeine Talente zu zeigen, groſse Ideen auszuführen, und in dem Reichthum ſeiner Mitbürger — Belohnung. Daher war das Zeitalter des Perikles ſo reich an groſsen Künſtlern.

§. 5.

4) Die Sitten der Griechen. Dieſe gaben dem Künſtler mehrere Vortheile in ſeiner Kunſt zu wachſen, deren der neue Künſtler vorzüglich im Nackten entbehren muſs. Die Griechen ſahen die Darſtellung des nackten Körpers des Menſchen als den Triumph der Bildhauerey an; — wir halten dergleichen Figuren für unanſtändig. —

Der Grieche suchte seinen Körper auszubilden, wir vernachläſsigen die Bildung deſſelben völlig; machen es sogar dem weiblichen Geschlecht zum Vorwurf, wenn es sehr um die Bildung seines Körpers besorgt ist. Durch Ringübung, das Baden, Schwimmen, bildete der Grieche seinen Körper aus. — Der Grieche hatte eine Kleidung, welche den Körper nicht preſste. In den Gymnasien, in der Paläſtra, in den Stadien zu Olymp, Corinth, sah er die schönsten, durch Leibesübungen ausgebildeten Körper der Jünglinge; zu Sparta rangen entkleidete Mädchen. — Sein Gesicht wurde also an schöne Formen gewöhnt, und mit ihnen vertraut. Mädchen stritten um den Preiſs der Schönheit öffentlich. Athenaeus XIII, p. 292. Es fehlte dem Künstler also nicht an Modellen; da jedes Mädchen sichs zur Ehre hielt, bey dem Bild einer Venus, Diana etc. als Modell zu dienen, und als diese in den Tempeln zur öffentlichen Verehrung ausgesetzt zu werden. Plin. H. Nat. XXXV, sect. 26. Cic. de invent. II, 1.

§. 6.

5) Die Religion. Die Religion der Griechen bestand in Gebräuchen, welche der Kunst ungemein günstig waren. Die Aufzüge, die feyerlichen Tänze von Knaben und Mädchen, den Gottheiten zu Ehren angestellt, gaben dem Künstler die schönsten Gruppen, und erfüllten seine Fantasie mit schönen Bildern. Die Personificirung der Gottheiten war der alten Kunst vortheilhaft — bey uns ist die Gottheit kein Gegenstand der Bildung. — Geistige Vollkommenheit dachte sich der Grieche nie ohne körperliche Schönheit, aus welcher man auf die Gröſse der Seele schlieſsen konnte, welche ihn bewohnte. So sind seine

Heldenvorſtellungen. Die chriſtlichen Helden ſind abgehärmte Körper. Die Kunſtwerke, womit die Tempel ausgeziert wurden, gaben ihm Gelegenheit, ſchöne Ideen auszuführen, (Cic. de Invent. II, 1.) und der Wettſtreit der Künſtler bey Verfertigung der in die Tempel beſtimmten Kunſtwerke, feuerte ſie an, ihre Kunſt auf einen hohen Grad der Vollkommenheit zu bringen.

§. 7.

Verſchiedene Arten des Stils in der Kunſt.

Man ſpricht in der Geſchichte der alten Kunſt vom verſchiedenen Stil, in welchem die alten Kunſtwerke gearbeitet ſeyn ſollen, und giebt folgende unterſchiedene Arten an:

1) Der hohe Stil (ſtile ſublime).

Seine Eigenſchaften ſind, Simplicität, Einheit, Gröſse, Ernſt und Ausdruck. Er gefällt nicht, er imponirt nicht durch ſeine Schönheit, ſondern durch die Idee der Gröſse, die er erweckt. In der Ausarbeitung der in dieſem Stil gebildeten Figuren war eine gewiſſe Härte. Dieſer Stil war zu Koloſſen beſonders geſchickt. Jupiter, Juno, Pallas waren Gegenſtände, wobey er angewendet wurde.

Der gröſste Meiſter des hohen Stils war Phidias, und die wichtigſten Werke darin, der Jupiter zu Olymp, und die Minerva im Parthenion zu Athen. Minerva in Villa Albani bey Winkelm. T. I. tab. X.

2) Der ſchöne Stil. (ſtile della bellezza).

Er iſt von allem Überflüſsigen gereinigt, ohne daſs etwas zur Vollkommenheit fehlt. Er iſt nicht ſo ernſt, als der erſte, ohne Härte, und angenehm.

Dieſer Stil behält nicht immer einerley Charakter, ſondern verändert denſelben nach dem Sujet, worin ſich die Schönheit befindet. So gränzt er beym Apollo im Belvedere an das Erhabene; im Meleager an natürliche Menſchenſchönheit; in der mediceiſchen Venus an das Reitzende.

Die Figuren in dieſen beyden Stilen ſind in Ruhe.

Praxiteles war der gröſste Meiſter in denſelben.

3) Der angenehme, reitzende Stil.
(ſtile grazioſo).

Die in dieſem Stil gearbeiteten Werke ſind in Handlung — denn Schönheit in Handlung iſt Reitz — ſie haben etwas leichtes, anmuthiges, mehr niedriges und komiſches, als hohes. Die Ausführung iſt ungekünſtelt. In dieſem Stil ſind verſchiedene Bildſäulen der Diana, Nymphen, Bacchantinnen, mediceiſche Venus etc.

In den neuern Zeiten war Correggio groſs darin.

4) Der bedeutungsvolle Stil,
(ſtile ſignificante, eſpreſsivo),

hat den Ausdruck zum Gegenſtand. Seine Ausführnng will Beſtimmtheit. Er wird bey Vorſtellungen heftiger Empfindungen und Leidenſchaften gebraucht.

Laocoon iſt in dieſem Stil gearbeitet. Die Alten liebten ihn nicht, weil ſie den Ausdruck der Schönheit oft nachſetzten; ſie zogen den ſchönen Stil dem bedeutungsvollen vor.

Unter den neuern Künſtlern war Rafael in dieſem Stil der gröſste Meiſter. Er bewies dieſs in ſeinem Attila vor Rom, Heliodor, Schlacht des Conſtantins wider den Maxentius etc.

5) Der natürliche Stil, (stile naturale).

Bey diesem hat der Künstler keinen andern Zweck, als die Natur getreu nachzuahmen. Er wird bey Porträten gebraucht.

Über den verschiedenen Stil schrieb Winkelmann in Gesch. der Kunst T. II. p. 86. Mengs in Opere T. II. p. 42. etc.

Viertes Capitel.

Zustand, in welchem die alten Kunstwerke auf uns gekommen sind. — Ergänzung derselben. Mittel, sie kennen zu lernen. Die vorzüglichsten Sammlungen alter Kunstwerke.

§. 1.

Was von alten Werken der Kunst auf uns gekommen ist, besteht aus Überresten von Bildhauerarbeit, Gemälden, geschnittenen Steinen, Münzen und Überresten von Gebäuden. Die Werke der Bildhauerkunst sind meistentheils Fragmente; nur wenige Statüen sind noch so übrig, wie sie aus der Hand des Künstlers kamen. Ein grosser Theil derselben wurde bey der Zerstörung der Städte und Gebäude, in welchen sie aufgestellt waren, von den einstürzenden Gebäuden zertrümmert, und unter die Ruinen derselben begraben; aus welchen sie in den neuern Zeiten wieder hervorgezogen worden sind. Andere wurden absichtlich zerstümmelt. Bey Empörungen zerschlug man die Bildsäulen der Fürsten; die Athenienser zerbrachen z. B. die Bildnisse des Demetrius Poliorketes, und die Rö-

mer die Statüen mehrerer Kaiser, des Domitian, Commodus. Die römischen Kaiser liessen viele Götterbilder zerstümmeln, denselben die Köpfe abnehmen, und die ihrigen auffsetzen.

Den gröfsten Schaden fügte die Einführung des Christenthums den Kunstwerken zu. Der Fanatismus der Mönche wollte alles, was von der alten Religion übrig war, vertilgen; daher wurden die Tempel zerstört, die Kunstwerke in denselben theils ganz vernichtet, theils zerbrochen. Vielleicht brachten die Verheerungen der nordischen Barbaren der Kunst bey weitem nicht so viel Schaden, als ihr die Christen zugefügt hatten. Als man Rom wieder zu bewohnen anfieng, zerschlug man noch viele Statüen, deren die Wuth der Christen und Barbaren geschont hatte, und brannte Kalch aus denselben.

In den neuern Zeiten fieng man an die Überreste der alten Kunst wieder zu ergänzen. Aber man verfuhr dabey auf das widersinnigste. Die Bildhauer, deren man sich dazu bediente, waren meistens blofse Handwerker, ohne alle Kenntnisse. Diese ergänzten die Kunstwerke entweder nach eigenen Einfällen, oder nach der Angabe eines eben so unwissenden Antiquars. Daher findet man die gräulichsten Verunstaltungen aller Werke. Köpfe wurden auf Rumpfe gesetzt, zu welchen sie nicht pafsten *); den Statüen gab man nach Willkühr Attribute, welche ihnen der alte Künstler gewifs nicht gegeben hätte; man setzte Figuren zu Gruppen zusammen, welche nicht zusammen ge-

*) Im Mus. Pio - Clem. ist eine abentheuerliche Statüe; eine männliche Figur als Diana gekleidet — Vor der Ergänzung war sie ein Apollo citharoedus. Visconti ad Mus. Pio Clem. T. III. Guattani Mon. ad A. 1786. p. 76.

hörten. Am willkührlichsten verfuhr man bey der Ergänzung der Basreliefs. An diese für den alten Literator so wichtigen Überreste, setzte man eine Menge Figuren, an welche der alte Künstler nie gedacht hatte, und trug also einen ganz fremden Sinn in die Werke der Kunst. Aus diesem willkührlichen und gewaltsamen Verfahren der Ergänzer entstanden eine Menge Irrungen in dem Studium der Antike. Selbst Männer von grosser antiquarischer Gelehrsamkeit, z. B. Winkelmann, wurden durch dieselben getäuscht, und verfielen auf abentheuerliche Erklärungen und Deutungen der Kunstwerke.

Kein Museum ist von solchen ergänzten Kunstwerken frey: vorzüglich häufig findet man sie aber im Mus. Capitolino, im MuseoPio Clementino, in der Villa Albani und in der Galeria Giustiniana.

Einer der neuesten Restauratoren ist der Ritter Bartolo Cavaceppi zu Rom. Er ergänzte viele Kunstwerke, die im Mus. Pio Clement. und in der Villa Albani sich befinden, theils auch nach England gebracht worden sind. Seine ergänzten Werke beschrieb er in einem Werk: Raccolta d'antiche statue, Busti, Bassirilievi, ed altre sculture restaurate da B. Cavaceppi, Rom 1768. Da der Verfasser nicht angezeigt hat, welche Theile an den Antiken von ihm ergänzt sind, so ist dieses Werk für das Studium der Antike völlig unbrauchbar.

Über die Irrthümer in Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, s. Heyne in Antiq. Auffätzen 2 B. VI. p. 172. wo er auch Cavaceppi's Verfahrungsart tadelt.

Ob gleich sehr wenige grosse Kunstwerke vollkommen unversehrt auf uns gekommen sind, so haben sie doch,

wiewohl nicht alle von vorzüglichem Kunſtwerth ſind, für den Künſtler ſowohl, als für den Gelehrten groſsen Nutzen. Der erſte kann auch aus Fragmenten ſehr viel lernen; und dem Gelehrten geben manche Bruchſtücke Ideen über das Alterthum, welche andere Werke ihm nicht gaben. Selbſt mittelmäſsige Kunſtwerke des Alterthums haben für den Literator und Künſtler groſsen Werth. Denn da viele derſelben Copien von vortreflichen, aber verlornen Originalen ſind, ſo geben ſie uns doch die Idee von den alten verlornen Kunſtwerken. Auch trift man ſelbſt in mittelmäſsigen Werken der alten Kunſt noch immer eine edle Einfalt, eine Gröſse, und einen Geſchmack an, welche man in neuern Kunſtwerken vergeblich ſucht. Mittelmäſsige alte Kunſtwerke ſind daher nicht ſo anzuſehen, als mittelmäſsige Werke der neuen Künſtler. Dieſe haben als Kunſtwerke gar keinen Werth; jene aber haben hohen Werth, weil ſie uns öfters die Ideen alter berühmter, aber für uns verlorner Kunſtwerke aufbewahren.

§. 2.

Die Werke der Kunſt ſind an mehrern Orten zerſtreut. Da man nicht alle Originale ſehen kann, ſo verſchaft man ſich Kenntniſs von denſelben

1) durch Abgüſſe der Statüen in Gips.

2) durch Abdrücke der Gemmen in Thonerde, Schwefel, u. ſ. w.

3) durch Abbildungen. Auf dieſe darf man ſich nicht immer verlaſſen; wenige ſind ſehr genau gemacht; bey den wenigſten iſt angegeben, was antik oder was moderne Ergänzung iſt.

4) durch Beſchreibungen. Unter den Alten dienen hiezu

Plinii Hist. nat. Pausaniae descriptio Graeciae; und unter den Neuern; Volkmanns Beschreibung von Italien mit Bernoulli's Zusätzen. Shaw und Pococks travels, und Niebuhrs Reisen.

Über die antiken Kunstwerke in Rom s. von Ramdohr, über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom. 1783.

§. 3.

Die vorzüglichsten antiken Sammlungen sind:

A) In Italien.

I. in Rom.

1) Museum Capitolinum. In dem rechten Flügel des Campidoglio ist in mehrern Zimmern eine grosse Sammlung von Antiken, Statüen, Basreliefs etc. Pabst Benedict XIV that zur Vermehrung und Verschönerung dieses Cabinets sehr viel. Die Beschreibung dieses Museums lieferte Bottari: Il Museo Capitolino in 3 fol. von 1747 bis 1755. Der 4te B. ist von N. Foggini, und kam 1783 heraus. S. Gött. gel. Anz. J. 1784. St. 179. und 1785 sqq.

2) Museum Pio-Clementinum. Pabst Clemens XIV. legte auf dem Vatikan am Hof des Belveders ein Museum für antike Bildhauerarbeit an; sein Nachfolger setzte dasselbe fort, baute noch mehrere Zimmer dazu mit der gröſsten Pracht, und sammelte eine grosse Menge Statüen, Büsten, und Reliefs. Die Haupttheile des Museums sind:

a) das Zimmer des Torso.

b) Cortile di Belvedere; ein offener Hof; unter einem prächtigen Peristylium sind die Hauptwerke der alten Bildhauerkunst aufbewahrt. Apollo, Laocoon, Antinous etc. An den Wänden sind alte Basreliefe eingemauert.

c) Saal der Thiere.

d) Saal der Götterstatüen, und Portraitstatüen.

e) Saal der Büsten.

f) Zwey kleine Zimmer mit einigen Statüen.

g) Saal der Musen.

h) Saal der Colossalstatüen.

i) Aegyptisches Museum.

In den meisten Zimmern ist der Fussboden von antiker Mosaik. In mehrern Zimmern ist eine Sammlung antiker Leuchter, und Vasen.

Dieses Museum ist beschrieben vom Abb. Visconti. Il Museo Pio Clementino. Gegenwärtig sind 6 Bände in fol. davon herausgekommen. S. Gött. gel. Zeit. 1790. S. 744.

Auf der Vaticanischen Bibliothek ist eine grosse Sammlung Etruscischer Vasen — neben der Bibliothek ein Zimmer für das Münz- und Gemmencabinet; und daran ein Saal, worin Kunstwerke aus den ersten Zeiten des Christenthums aufbewahrt werden. Dieses heisst Museum Christianum. Benedict XIV legte es an.

3) in Villa Albani. Der Card. Alexander Albani baute diese Villa in königlicher Pracht, und legte in derselben eine Sammlung von Antiken an, welche eine der grössten in Rom ist. Hier bildete sich Winkelmann. In seiner Storia delle Arti etc. und in seinen Monumenti antichi mediti sind mehrere Kunstwerke abgezeichnet und erläutert, welche in dieser Villa sich befinden. Ein Verzeichniss der Kunstwerke in derselben ist gedruckt. Ramdohr T. II. l. c. giebt von den vorzüglichsten Nachricht.

4) in Villa Borghese, ist eine grosse Antikensammlung, sowohl an Statüen, als Basreliefen. Sie wird im Haupt-

gebäude der Villa aufbewahrt, an dessen Mauern die Basreliefe eingemauert sind. Mehrere Statüen sind auch in den daran befindlichen Gärten. In dieser Sammlung sind einige Stücke vom ersten Rang: der sogenannte Borghesische Fechter, der Hermaphrodit etc. In dem Hof des Pallasts Borghese zu Rom stehen einige antike Colossalstatüen.

5) in Villa Pamfili, ist eine zahlreiche Sammlung von Statüen und Basreliefen; die letztern sind für den Literator sehr schätzbar; für die Kunst sind wenige von grossem Belang. Die meisten Statüen sind in Kupfer gestochen.

6) in Villa Ludovisi, im Casino der Villa sind einige Hauptstücke; im Garten sind viele Statüen; die wenigsten sind für die Kunst von Wichtigkeit.

7) Palazzo Mattei, vorzüglich wegen der vortreflichen Basreliefe merkwürdig.

8) Palazzo Barberini, hat sehr schöne antike Reliefe und Statüen, einige der wichtigsten sind aber theils nach England verkauft, theils in das Mus. Pioclement. gebracht worden.

9) Galeria im Palazzo Giustiniani. Der Pallast des Prinzen Giustiniani wurde auf einen Theil des Grundes gebaut, wo ehehin die Thermae Agrippae standen, welche zuerst Nero, und in der Folge Sept. Severus wieder herstellte. Als man den Grund grub, fand man eine Menge alter Statüen, Vasen und Säulen. Daraus entstand die Galeria Giustinianea. Von dieser Kunstsammlung hat man mehr Aufhebens gemacht, als sie verdient. Es sind darunter nur wenige Stücke von grosser Erheblichkeit; fast alle sind sehr elend restaurirt; verschiedenes davon ist verkauft worden. Man hat eine Beschreibung der Kunstwerke die-

ſer Galerie, unter dem Titel: La Galeria Giuſtiniana. Joach. v. Sandrart zeichnete die Figuren dazu. Dieſer Künſtler hat mehrere Statüen aus dieſer Sammlung, ſeiner teutſchen Academie einverleibt.

10) Palazzo Rondanini enthält im Hof und mehrern Zimmern eine ſchöne Sammlung von antiken Statüen und Reliefen. Winkelmann in Mon. ined. hat verſchiedene erläutert.

* Unter die Römiſchen Muſea gehört: die Sammlung der Alterthümer des Card. Borgia, zu Veletri.

Sie begreift folgende Claſſen:

1) Aegyptiſche Alterthümer; Statüen, Reliefe, Gemmen, Münzen, Handſchriften.
2) Volskiſche.
3) Etrusciſche.
4) Griechiſche.
5) Römiſche.
6) Chriſtliche.
7) Arabiſche.
8) Indianiſche.
9) Chineſiſche.

Das Münzkabinet des Duca Bracciano, und des Abb. Tanini, Muſeum Collegii Romani, im ehemaligen Jeſuitergebäude.

II. Napoli.

Die ehemals zu Rom im Pallaſt Farneſe befindlichen Antiken, ließs der jetzige König nach Neapel bringen, und in der Galerie zu Capo di monte aufſtellen. Es ſind Werke vom erſten Rang darunter, — der Farneſiſche Herkules, die Flora etc. In dieſem Muſeum iſt auch eine beträchtliche Sammlung griechiſcher Vaſen.

III. Portici.

Das Museum auf dem königl. Schloss zu Portici entstand aus den in den verschütteten Städten, Herkulanum, Pompeji und Stabiä gefundenen Kunstwerken. Es ist in Betracht der alten Frescogemälde, Münzen, Gemmen, Haus- und Kriegsgeräthe der Alten, das Einzige in seiner Art.

Descrizione delle prime scoperte dell' antica Città d'Ercolano, ritrovata vicino a Portici etc. distesa dal Cav. Marchese D. Marcello de Venuti, Rom. 1748.

Die Städte Herkulanum, Pompeji und Stabiä wurden An. 79. p. Ch. n. theils von der Lava, theils von der Asche des Vesuvs verschüttet. In der ersten Hälfte dieses Iahrhunderts entdeckte man diese Städte wieder; diese Entdeckung macht eine wichtige Epoche in der Geschichte der Kenntniss der alten Kunst. Schon A. 1689 grub man in der Gegend, wo die Stadt Pompeji stand, Innschriften aus, mit dem Namen Pompeji; man kam aber nicht auf die Gedanken, dass dieses der Name der Stadt sey, sondern suchte darunter eine Villa des Pompeius. S. Historia universale di Mr. Bianchini, Rom. 1699. p. 246.

Im Iahr 1711 wollte der Prinz Elboeuf einen Brunnen auf seinem Landhaus bey Portici graben lassen. Die Arbeiter kamen beym Graben auf die Stadt Herkulanum. Sie entdeckten einen Tempel, in welchem verschiedene Statüen waren. Diese kamen an den Prinz Eugen; drey davon kaufte nach dessen Tod August III; und jetzt sind sie in der Dresdner Galerie. Noch kam man aber nicht auf die Vermuthung, dass dieser Tempel zur Stadt Herkulanum gehört habe.

Im Iahr 1738 liess der König in Neapel in eben dem

Brunnen weiter ſeitwärts graben. Bey dieſem Verſuche kam man auf das Theater; einige Inſchriften, welche man daſelbſt fand, beſtättigten die Vermuthung, daſs man auf die vom Veſuv verſchüttete Stadt Pompeii gekommen ſey. Nun ſetzte man die Nachforſchung weiter fort, und fand mehrere Gebäude, und in denſelben eine beträchtliche Anzahl von Kunſtwerken jeder Art. — Aufdecken konnte man die Gebäude nicht: theils weil Portici über Herkulanum gebaut iſt, theils weil die Stadt ſelbſt mit Lava, an manchen Stellen gegen hundert Schuhe tief bedeckt iſt.

Später, im Jahr 1763 wurde durch Veranlaſſung einer Inſchrift die eigentliche Lage von Pompeii auſſer Zweifel geſetzt; und von dieſer Zeit an war man bemüht, dieſe Stadt aufzudecken. Man konnte damit leichter fortfahren, als bey Herkulanum; weil Pompeii nicht mit Lava, ſondern mit Aſche bedeckt iſt, welche an manchen Stellen nicht über ſechs Palmen hoch liegt. Die Hauptſtraſſe, eine Nebengaſſe, und verſchiedene Gebäude vor der Stadt ſind völlig aufgedeckt. — Die Wänden der Zimmer ſind gewöhnlich mit Malereien al Fresco geziert, welche ausgeſchnitten, und ins Muſeum nach Portici gebracht worden ſind.

Die Kunſtwerke, welche zu Pompeii und Herkulanum gefunden wurden, ſind abgebildet in: Muſeo d'Ercolano. Zwey Bände enthalten die Werke in Bronze, fünf die Gemälde, und der letzte die Larven, Lucernen etc. — Herr von Murr lieſs die Umriſſe nachſtechen, unter dem Titel: Abbildungen der Gemälde und Alterthümer im königl. Muſeo zu Portici etc. 1—6 Th. zu Augsb. bey Kilian, 7ter Th. Nürnb. bey Frauenholz, 1793. 98 Kupfert.

Winkelmanns Sendschreiben von den neuesten herkulanischen Entdeckungen, Dresd. 1764. 4.

Martini, das wieder auflebende Pompeii, Leipz. 1779. Bartels Briefe über Calabrien und Sicilien, 1ter Th.

IV. Catanea.

Das Museum des Prinzen Biscari — es sind einige vortreffliche Stücke darin. Bartels Briefe etc. 2ter Th.

V. Palermo.

In dem ehemaligen Jesuitercollegium; hat einige wichtige Stücke. Bartels Briefe 3ter Th. S. 618.

VI. Florenz.

Die Grofsherzogliche Galerie.

Schon Lorenz de Medicis legte eine Galerie antiker Kunstwerke an. Nach seinem Tod wurde, bey der Katastrophe seiner Familie in den Unruhen zu Florenz, der gröfste Theil derselben theils geplündert, theils vernichtet, theils kam er in andere Hände. Als die Mediceische Familie wieder emporkam, sammelte sie, was sie von den zerstreuten Kunstwerken, die sie ehehin besessen hatten, wieder erhalten konnte, und kaufte noch mehrere dazu. Die Fürsten aus diesem Hause waren fast alle grofse Liebhaber und Beschützer der bildenden Künste. Unter Ferdinand I, wurde die eigentliche Galerie angelegt, die von seinen Nachfolgern sehr vermehrt wurde. Grofsherzog Peter Leopold vermehrte sie mit den Kunstwerken, welche er aus der Villa Medici zu Rom nach Florenz bringen liefs. Auch wurden auf seinen Befehl alle Kunstwerke aus den Villen des Grofsherzog weggenommen, und in

die Galerie gebracht. Nun ist sie eine der vorzüglichsten in der Welt, und besitzt Werke vom ersten Rang. Als die Mediceische Venus, Niobe, den sterbenden Fechter, die Ringer etc. Ihre Geschichte beschrieb der Galeriedirector Pelli, in Storia della Galeria di Firenze, Fir. 1786. 8. Es ist auch eine deutsche Übersetzung von diesem Werke heraus. Die Antiken, Statüen und Gemmen sind abgebildet und beschrieben in:

Museum Florentinum, c. obs. A. F. Gorii, Flor. 1731—42. in 6 Fol.

Tableaux Statues, Basreliefs et Camées de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, Paris 1789. in gr. Fol. die Abbildungen sind von Wicar gezeichnet, und die Erläuterungen von Mongez.

Jagemanns Beschreibung der grossherzogl. Galerie zu Florenz, wie sie seit 1780 auf Befehl des Grossherzogs geordnet worden ist.

im D. Mus. 1786. Nov. p. 393 f. und p. 484 seq.

VII. Turin.

Im königl. Museum sind einige sehr beträchtliche antike Kunstwerke.

VIII. Mayland.

Graf Firmian besitzt schöne Antiken.

IX. Verona.

Der Marchese Scipio Maffei machte mit seiner Antikensammlung seiner Vaterstadt ein Geschenk. Sie ist vorzüglich wichtig für das gelehrte Alterthum.

X. Pesaro.

Der Graf Annibale Olivieri besitzt eine schöne Antikensammlung.

XI. Venedig.

Im Vorsaal der Markusbibliothek ist eine Sammlung antiker Büsten und Statüen, wovon einige von beträchtlichem Werth sind. — An der Markuskirche sind einige marmorne antike Statüen, und über der Hauptthüre der Kirche sind die vier berühmten Pferde von Bronze.

Statue di Venezia, — da A. M. Zanetti, Venez. 1740—43. 2 vol. Fol.

Im Pallast Grimani sind viele Antiken; die beträchtlichste darunter ist die Colossalstatüe des Agrippa.

Cav. Nani hat ebenfalls ein schönes Antikenkabinet, vorzüglich für das gelehrte Alterthum. Der Camaldulenser Mönch Biaggi hat mehrere Innschriften aus demselben erklärt.

Ein sehr grosses Cabinet von Abgüssen alter Statüen und Basreliefs besitzt die Familie Farsetti.

B) In Spanien.

Im Escurial. — S. Bibliothek der alten Literatur und Kunst, 1ten B. 1tes Stück.

C) Frankreich.

Im ehemaligen königl. Museum. — Statues et Bustes antiques des Maisons Royales, fol. 18 Bl. gestochen von Melan.

D) England.

England besitzt eine Menge der vorzüglichsten antiken

Kunſtwerke. Die meiſten ſind auf den Landgütern der Beſitzer zerſtreut, und verſteckt.

Die vorzüglichſte öffentliche Sammlung iſt im Bodleyaniſchen Muſeum. Dahin kam auch die groſse Sammlung altgriechiſcher Vaſen des Ritters Hamilton. Sie ſind beſchrieben in: Collection of Engravings from ancient Vaſes, moſtly of pure Greck Workmanſhip, diſcover'd in ſepulchres in the Kingdom of the two Sicilies, but chiefly in the Neighbourhood of Naples during the Courſe of the years 1789 and 1790 now in the poſſeſſion of Sir Wm. Hamilton, his Britannic Majeſty's Envoy extry. and plenipoty. at the Court of Naples, with Remarks on each vaſe by the Collector. Publiſhed by Mr. Wm. Tiſchbein. Naples 1791. (2 Bde).

Das gräflich Pembrockiſche Muſeum.

Zu Oxford ſind ſehr viele Denkmale zum Studium des gelehrten Alterthums. Marmora Oxonienſia beſchrieb Prideaux.

E) Deutſchland.

I. Wien.

In der kaiſerl. Galerie ſind mehrere Statüen, Büſten etc. vorzüglich einige vortrefliche Cameen.

II. Dresden, beſitzt die merkwürdigſte Sammlung antiker Kunſtwerke in Deutſchland.

Récueil des Marbres antiques, qui ſe trouvent dans la Galerie du Roi de Pologne, Electeur de Saxe, à Dresde, Dresd. 1733, 34. fol. Der Herausgeber iſt der Baron le Plat. Das Werk iſt ſehr unzweckmäſsig, und wenn man einzelne Preisleriſche Blätter ausnimmt, ſchlecht gezeichnet, und noch ſchlechter geſtochen; worüber Winkelmann

und Casanova mit Recht öffentlich ihre Unzufriedenheit bezeugt haben.

S. Beschreibung der churfürstlichen Residenzstadt Dresden, 2ter Theil, p. 541 seq.

III. Berlin.

Die Antiken beschrieb Beger, in Thesauro Brandenburgico, Colon. March. 1696—1701. 3 vol. Fol.

Friedrich II. kaufte aus der Sammlung des Card. Polignac Antiken. Die meisten sind von keinem Belang. — Das Stoschische Gemmenwerk.

IV. In München ist ein eigener Saal mit Antiken, der Antiquarius heisst.

V. Zu Hannover sind mehrere beträchtliche alte Kunstwerke.

F) Dänemark.

Zu Kopenhagen im königl. Museum sind einige schöne Antiken.

Fünftes Capitel.

Anzeige der wichtigsten Werke, für die alte Kunstgeschichte.

§. 1.

Unter den Alten geben Notizen die Geschichtschreiber: Herodotus, Dionysius Halicarnassensis, Diodorus Siculus.

An mehrern Stellen giebt Strabo Nachrichten von Kunstwerken und Künstlern.

Die alten Epigrammatiſten — die Werke der Philoſtraten. Ed. Olear. Lipſ. 1709 f.

Pauſanias. In ſeinem Werke beſchreibt er die vorzüglichſten Kunſtwerke, welche er in Griechenland geſehen hatte. Beſte Ausgabe: Ed. Khunio, Lipſ. 1696. fol.

Des ältern Plins Hiſtor. Natur. hat ſehr viele Notizen zur Kunſtgeſchichte der Alten aufbewahrt. Die beſte Ausgabe iſt: in uſum Delph. c. n. Harduin. 1723. fol. 3 Bände.

Das erſte Werk der Neuern über die Kunſt war des Baudelot de Dairval, l'utilité des Voyages, Par. 1693. 8. Es wurde oft aufgelegt, iſt aber nicht von ſehr groſsem Nutzen.

Montfaucon, l'Antiquité expliquée, Supl. Vol. 5. von 1719 bis 1724. Er reducirte das Ganze auf Mythologie und Alterthümer. Die Kupfer ſind nicht immer getreu, ſeine Anmerkungen ſind gelehrt. Kam im Auszug heraus: Nürnberg 1750—57. fol. mit K.

Joach. v. Sandrart hatte die Abſicht, den Teutſchen Künſtlern Anleitung über die Architektur, Bildhauerkunſt, und Malerey nach den beſten Muſtern des Alterthums zu geben. Er war ein Mann von vieler Gelehrſamkeit, und noch gröſsern Künſtlerkenntniſſen. Lange Zeit brachte er in Rom mit dem Studium der Antike zu. Nach ſeiner Zurückkunft nach Teutſchland gab er ſein Werk heraus, unter dem Titel: L'Academia Todesca, oder Teutſche Academie der Bau- Bild- und Malereikunſt, Nürnb. 1675 und 76. fol. mit vielen Kupf. und lateiniſch: Academia nobiliſſima artis pictoriae, Nürnb. 1683. fol.

D. Volkmann unternahm eine neue Ausgabe dieſes Werks, welche in Nürnb. 1768 in 8 Foliobänden erſchien, er veränderte bloſs den Styl des Sandrarts; die Abdrücke

vieler Kupfer ſind ſchlechter, als in der alten Ausgabe, weil die Platten nicht immer gut retouchirt wurden.

In Frankreich beſchäftigte ſich Graf Caylus viel mit der alten Kunſt. Seine beſten Werke ſind folgende:

Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, et Romaines, Par. 1752 — 1767. 7 vol. 4.

Nouveaux ſujets de Peinture et de Sculpture, ibid. 1755. 12.

Memoires ſur la Peinture à l'encauſtic, ib. 1755. 8.

Tableaux tirés d'Homere et de Virgile, avec des Obſervations générales ſur le coſtume, ib. 1757. 8.

Deſcription d'un tableau repréſentant le ſacrifice d'Iphigenie, ib. 1757. 12.

Memoire ſur le Papyrus, ib. 1758.

Hiſtoire d'Ercule le Thébaien, tirée de differents auteurs, ib. 1758. 8.

Diſcours ſur les peintures antiques etc.

In Teutſchland ſchrieb zuerſt über die Antike gut: Prof. Chriſt in Leipzig. 1770 erſchienen ſeine Abhandlungen über Literatur und Kunſtwerke, die ſchön ſind; behandelte aber die Sache zu weitläufig. Denn er zog auch Kenntniſs der Handſchriften, der Inſchriften, der Diplomatik mit zum Studium der Antike. — Zeune gab ſeine Abhandlungen mit Anmerkungen neu heraus. A. 1776.

I. A. Erneſti ſchrieb Archaeologiam literariam, Lipſ. 1768. ſie erſtreckt ſich auch über alle Zweige der Alterthumskenntniſs, und iſt faſt nichts als antiquariſche Terminologie. Rector Martini in Leipz. gab eine neue Ausgabe davon heraus, 1791. Leipz. Deſſen Vorleſungen darüber erſchienen 1796. 8.

Jo. Winkelmann, Geschichte der Kunst; das erste Werk, in welchem die zerstreuten Notizen über die alte Kunst systematisch geordnet wurden. Der Verfasser hatte bey einer sehr lebhaften Einbildungskraft, und Gefühl für das Schöne, tiefe classische Gelehrsamkeit. In Teutschland hatte er seinen Geschmack an den Kunstwerken der Dresdner Galerie gebildet; seine Stelle als Bibliothekar des Grafen Bünau nützte er, sich ausgebreitete Lectüre zu erwerben. So vorbereitet kam er nach Rom, und studirte nun die Künste an der Quelle. Er wurde Bibliothekar des Card. Albani, und Direkteur der öffentlichen Museen zu Rom; diese Stelle schafte ihm die beste Gelegenheit die Antiken zu studiren. Die Frucht seines Studiums war die Geschichte der Kunst, die 1764. 4. zu Dresden in teutscher Sprache heraus kam. — Huber übersetzte sie ins Französische, Leipz. 1781. 4. Winkelmann arbeitete an einer neuen verbesserten Ausgabe; wurde aber umgebracht, ehe er dieselbe herausgeben konnte. Nach seinem Tode erschien sie zu Wien (1776. 4. ist schlecht). Nach dieser wurde A. 1779 vom Abt Amoretti eine ital. Übersetzung in Mailand gemacht. — Neu übersetzte sie Abb. Fea zu Rom A. 1784 in 3 Quartbänden. An. 1789 erschien ein Manifest, welches eine neue Übersetzung aller Werke Winkelmanns ankündigte.

Winkelmanns Werk ist nach folgendem Plane geordnet:

1) Ursprung der Kunst, und die Ursachen der verschiedenen Stufen der Vollkommenheit derselben bey verschiedenen Völkern.
2) Von den bildenden Künsten bey den Egyptern, Phöniciern und Persern.

3) Von den bildenden Künſten bey den Etruskern, und den angrenzenden Völkern.

4) Bildende Künſte bey den Griechen, und von der Idee der Schönheit, welche ſie vorſtellten.

5) Von der verſchiedenen Modification der Schönheit an den griechiſchen Figuren.

6) Von der Bekleidung.

7) Mechaniſmus der Kunſt bey den Griechen, und von ihrer Malerey.

8) Fortgang und Verfall der Künſte bey den Griechen und Römern.

9) Geſchichte der Kunſt bey den Griechen von ihrem erſten Anfang bis Alexander den Groſsen.

10) Geſchichte der Kunſt von Alexander dem Groſsen, bis auf die Herrſchaft der Römer.

11) Geſchichte der Kunſt bey den Römern bis auf Hadrian.

12) Geſchichte der Kunſt vom Hadrian bis zum Untergang der Kunſt.

Zuſätze und Verbeſſerungen über die Geſchichte der Kunſt gab Winkelmann heraus, unter dem Titel: Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthums, Dresd. 1767. 4.

Als erſter Verſuch eines Syſtems der Kunſtgeſchichte iſt Winkelmanns Werk ein vortrefliches Werk. Er leitete zuerſt durch daſſelbe auf ein geſchmackvolles Studium der Antike; er war der erſte, der die alten Kunſtwerke nicht als bloſe Denkmale, ſondern als Werke zur Bildung des Geſchmacks anſehen lehrte; er zeigte zuerſt, wie man in den Geiſt der Antiken eindringen müſſe, und bahnte einer richtigern Deutung derſelben den Weg. — Schade daſs es kein vollkommenes Werk iſt. Winkelmann wurde, wo er

kaltblütig unterſuchen ſollte, durch ſeine lebhafte Fantaſie oft dahin geriſſen; daher ſah er oft Dinge an Kunſtwerken, welche auſſer ihm niemand daran fand. Vorzüglich fehlerhaft iſt der hiſtoriſche Theil des Werks; nicht ſelten ſind die hiſtoriſchen Data, worauf er ſeine Reſultate ſtützet, falſch verſtanden, manchmal völlig aus der Luft gegriffen. Dieſe Fehler wurden durch die Lage Winkelmanns hervorgebracht. Zu Rom fehlte es ihm an Zeit weiter zu ſtudiren; ſeine gelehrten Kenntniſſe blieben alſo faſt immer auf dem Grad, auf welchem ſie waren, als er Teutſchland verlieſs; es fehlten ihm gute Ausgaben der alten Schriftſteller mit guten Regiſtern. Sie neu zu leſen hatte er nicht mehr Zeit; er muſste ſich alſo in vielen Stücken auf ſein Gedächtniſs verlaſſen, und dieſes täuſchte ihn nicht ſelten. Daher kamen viele Fehler in der Geſchichte. —

Wenn man aber den übrigen Theil des Werks betrachtet, ſo erſcheint Winkelmann in ſeiner ganzen Gröſſe. Überall zeigt ſich groſſe Lectüre in den Alten, tiefes Eindringen in den Geiſt derſelben, gründliches Studium der Werke der Kunſt, und Gefühl für das Schöne, das bis zum Enthuſiaſmus gieng.

Winkelmann täuſchte ſich aber oft nicht allein ſelbſt, ſondern er wurde auch mehreremale getäuſcht von Leuten, welche ſich für ſeine Freunde ausgaben. Man copirte die alten Denkmale falſch, man gab ihm neue Werke für Antike aus; daraus entſtand wieder eine Menge von Fehlern, welche die Geſchichte der Kunſt entſtellen. Deſſen ungeachtet ſteht es noch allein da, und nach ihm hat ſich niemand noch an ein ähnliches Unternehmen gewagt.

Critiken über dieses Werk ſind in Leſſings Laocoon. Klotz tadelte vieles daran in den Actis literariis. C. G. Heyne Berichtigung und Ergänzung der Winkelmannſchen Geſch. der Kunſt des Alterth. im 1. B. der deutſchen Schriften der Göttingſchen Societät. (Götting. 1771. 8.) und in ſeinen antiquariſchen Aufſätzen. S. auch die Biblioth. der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, welche Weiſse in Leipzig herausgiebt.

Heyne ſchrieb eine Lobrede auf Winkelmann, (Leipz. 1778. 8.) welche bey der Acad. zu Caſſel den Preis erhielt. Sie iſt der italieniſchen Überſetzung beygefügt — Winkelmanns ferner hieher gehörige vorzüglichſte Schriften ſind:

Gedanken über d. Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerey und Bildhauerkunſt. Dresd. 1756. 4.

Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt. (Bibl. der ſchön. Wiſſenſch. 5. B. S. 1.)

Anmerk. üb. d. Baukunſt der Alten. Leipz. 1762. 4.

A. F. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte u. Wiſſenſchaften. Berlin 1772. 8.

Ej. Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte. Hamb. 1741. Dies ſind immer ſehr brauchbare Bücher, welche auch von Kunſtwerken Nachricht geben, da ſie aber alte und neue Kunſt umfaſſen ſollten, ſo wurden ſie zu unvollſtändig.

J. Joach. Eſchenburg Archäologie der Literatur und Kunſt. Berl. 1787. 8. behandelt die Kunſt im Allgemeinen nur ſehr kurz. Plaſtik, von Herder. 1778.

J. Rambachs Archäologiſche Unterſuchungen. Halle 1788. 8. Deſſelben Anmerkung zu Potters Archaeologia graeca.

Laocoon; oder über die Gränzen der Malerey etc. von G. E. Lessing. Berl. 1768.

Junius de pictura veterum. Libb. III. Amst. 1637. 4. verm. durch Graev. Roterod. 1694. fol. Teutsch Berl. 1760. 8.

Winkelmann. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. (Bibl. d. schul.) Von der Grazie in den Werken der Kunst. ebendas.

Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien. (ebend.)

Über einzelne Materien der alten Kunst, schrieb Lessing; wie die Alten den Tod gebildet; Berl. 1764. 4. m. K.

Heyne über den Kasten des Cypselus. 1770. Gött. 4. Antiquarische Aufsätze. 2 Th. Leipz. 1778. Verschiedene Abh. in den Comment. soc. Goetting.

De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences etc. (auct. Goguet.)

Die Kenntnisse, welche zum Studium der Archäologie gehören, sind:

Numismatik, Studium der geschnittenen Steine; Studium der alten Sitten und Gebräuche, oder eigentlich sogenannte Alterthümer, alte Geschichte; Philosophie; Lectüre in alten Dichtern und Mythographen; Kenntniss der verschiedenen Steinarten, worin die Alten gearbeitet haben; praktische Kenntniss der Zeichnungskunst, der mechanischen Bearbeitung der Materialien der Künstler; architektonische Kenntnisse.

ZWEYTES BUCH.

Geschichte der zeichnenden und bildenden Künste.

Erstes Capitel.

Von der Erfindung der zeichnenden und bildenden Künste überhaupt. Wann wurden die bildenden Künste erfunden?

Die Zeit, in welcher die zeichnenden und bildenden Künste erfunden worden sind, kann man eben so wenig genau bestimmen, als die Zeit der übrigen Erfindungen. So weit man in der Geschichte zurück gehen kann, findet man Spuren von dem Daseyn dieser Künste. Ihre Entstehung fällt also schon in die frühesten Zeiten der Menschheit, wohin unsere Geschichtkenntniss nicht mehr reicht. Man findet in der ältesten ungewissen Geschichte der Menschen, welche in Volks- und Stammsagen oder Mythen der Nachwelt überliefert wurde, schon Männer genannt, welche als Künstler, oder als Erfinder der Künste unter ihren Landsleuten bekannt waren. Die orientalischen Völker scheinen schon vor der noachitischen Überschwemmung Künste gehabt zu haben; wenigstens nennen ihre Ueberlieferungen den Tubalkain als den Erfinder der Arbeiten in Metall; die Griechische Mythe kennt einen Dädalus als einen berühmten Künstler, drey Menschenalter vor dem Trojanischen Krieg; und die Egypter müssen

ſchon gegen das Jahr der Welt 2000, Künſte gehabt haben. Selbſt die älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechts, die Schöpfungsgeſchichte, beweiſst, daſs der Verfaſſer derſelben einen Begriff von bildenden Künſten gehabt habe. Der Menſch muſste ſchon mehrere Stufen zwiſchen ſeinem rohen und wilden Naturzuſtand und dem Stand der Cultur gemacht haben, ehe er auf die Erfindung der bildenden Künſte verfiel; er muſste ſeine Hölen, die erſten Wohnungen der Menſchen (Aeſchyl. Prom. v. 449. Diod. Sic. l. c. 8. Vitruv. II, c. 1. Plin. VII, 56, ſect. 57. Pauſan. X, c. 17.) verlaſſen, mechaniſche Künſte erfunden und ſeinen Geiſt an Thätigkeit gewöhnt haben, er muſste auf einer gewiſſen Stufe des Wohlſtandes und der Bequemlichkeit leben, und dann erſt machte er Erfindungen, welche nach und nach zu den bildenden Künſten führten. Ehe der Menſch auf dieſe Stufe der Cultur gelangte, fanden ſich wahrſcheinlich wenige Spuren von zeichnenden und bildendeu Künſten bey ihm. Dieſe aber war nicht das Werk einer kurzen Zeit; es können mehrere Jahrhunderte verfloſſen ſeyn, ehe der Menſch in der Kenntniſs der Dinge, welche zur Nothdurft und Bequemlichkeit des Lebens gehörten, groſſe Fortſchritte machte; daher dürfen wir auch keine Spuren von bildenden Künſten in den allererſten Zeiten des Menſchengeſchlechts ſuchen.

Welche Lebensart war der Erfindung der Künſte am zuträglichſten?

Nicht jede Lebensart der älteſten Menſchen war für die Cultur und Erfindungen gleich vortheilhaft. Die eine beförderte dieſelbe, eine andre hielt ſie zurück, mit einer dritten vertrug ſie ſich gar nicht. Als die Menſchen ihre

Hölen verliessen. d. i. den ersten Schritt zu einer künftigen Cultur thaten, beschäfftigten sie sich entweder mit der Jagd, oder mit der Viehzucht, oder mit dem Feldbau.

Die Jagd war wahrscheinlich die älteste Beschäfftigung der Menschen. Die Nothwendigkeit sich gegen die wilden Thiere zu vertheidigen erfand dieselbe; und die Mittel zum Unterhalt, welche sie den Menschen gewährte, lehrte ihn dieselbe liebgewinnen. Diese Beschäfftigung ist für Cultur und Erfindungen am wenigsten geschickt. Das unstäte und herumschweifende Leben, an welches sie gewöhnt, hindert die Geselligkeit, und das beständige Morden der Thiere gewöhnt an Grausamkeit und Wildheit. Die Völker, welche von der Jagd lebten, blieben daher fast immer wild; noch in den spätern Zeiten waren die Nationen in Griechenland, die von der Jagd lebten, z. B. die Kynetheer wegen ihrer Wildheit bekannt. Unter den Amerikanischen und Südländischen Völkern sind auch heut zu Tag die jagenden die wildesten und grausamsten. Bey dieser Beschäfftigung mochten einige bemerkt haben, dass es nicht allein wilde und schädliche Thiere gebe, sondern auch solche, welche friedlich beysammen lebten, und sich leicht an den Umgang mit Menschen gewöhnten. Einige mochten auch bemerkt haben, dass die Milch dieser Thiere ein gesundes und nahrhaftes Getränk sey; was war natürlicher, als dass man suchte, einige derselben zu fangen, und zu gewöhnen, dass sie sich von einem gewissen Ort nicht entfernten, damit man nach Gefallen sie haben könnte. Dieses gab Anlass zur Viehzucht. Diese Beschäfftigung machte die Menschen schon milder; aber eine grosse Cultur veranlasste sie auch nicht. Auch sie verlangte ein herumziehendes Leben mit den

Heerden, und hinderte die Gefelligkeit; daher blieben die nomadifchen oder Hirtenvölker auch immer in der Cultur zurück, ungeachtet fie bey weitem fanfter waren, als die jagenden. Die dritte Art der Befchäfftigung war der Ackerbau. Diefer kann ohne Vereinigung mehrerer Menfchen zu einer gemeinfchäftlichen Arbeit nicht getrieben werden. Es mufsten alfo die Familien, welche fich mit demfelben befchäfftigten, fich bald mit einander vereinigen. Er veranlafste alfo Gefelligkeit, und diefe — mildere Sitten. Der Ackerbau kann ohne Mafchinen nicht getrieben werden; wollte der Menfch der Feldarbeit nicht unterliegen, fo mufste er Inftrumente erfinden, womit diefelbe befördert werden kann. So armfelig auch diefelben gewefen feyn mögen, fo war ihre Erfindung doch die erfte Übung für den menfchlichen Verftand, und leitete ihn in der Folge auf weitere und gröfsere Erfindungen. Um feine Früchte aufzubewahren, mufste er dauerhaftere Wohnung anlegen, als die Jagd- und Hirtenvölker haben; und fo entftand in der Folge die Baukunft, die ältefte Kunft der Menfchen, welche vielleicht mit dem erften Anfang der Cultur entftand. Nach und nach erfand der Menfch, Holz und Steine zu bearbeiten, die Metalle zu benützen, den Gebrauch des Feuers, die Verfertigung hölzerner und irdener Gefäfse, und ftieg von einer Stufe der Ausbildung zur andern fort.

Schon a priori kann man faft beweifen, dafs die ackerbauenden Völker die Erfinder aller Künfte gewefen find; denn keine Lebensart gab dazu Gelegenheit; und die Gefchichte aller Nationen beftättigt diefes. Die morgenländifchen Sagen fchreiben die Erfindung der Künfte der Familie des Kain zu, und diefe baute das Feld. 1. Mof. 4.

Die Aegypter leiten den Anfang ihrer Cultur und der Künſte unter ihnen von dem Oſiris her, der den Ackerbau bey ihnen einführte. Diod. Sic. und auch die Griechen zählen von der Erfindung des Getraidbaues die Jahre ihrer Cultur.

Die ackerbauenden Völker bildeten ſehr bald kleine Dörfer und Städte; und da ſie mit vereinten Kräften ihre Lebensart trieben, und ein jeder die Erfindung des andern benützen konnte, ſo wurden ihnen ihre Geſchäffte leichter, und ſie hatten nicht mehr nöthig alle ihre Zeit auf die Verſchaffung der nothwendigſten Bedürfniſſe des Lebens zu wenden. So bald der Menſch aber auf dem Grad der Cultur ſteht, daſs er ohne die drückendſte Mühe ſeinen Unterhalt ſich verſchaffen kann, ſo fällt er auf Erfindungen, welche auf Bequemlichkeit und Verſchönerung ſeines Zuſtandes gehen. Seine Wohnungen werden geräumiger, reiner, und erhalten eine beſſere Geſtalt, ſeine Geräthe und Waffen werden mit Verzierungen verſehen, er denkt ſelbſt auf Verſchönerung ſeiner Perſon durch allerley Mittel. Auf dieſem Grad des Wohlſtandes und der Cultur ſtehen einige Nationen in der Südſee. S. Forſters Reiſen um die Welt T. 1. Cook's travels round the World.

Steht der Menſch auf dieſer Stufe, dann hat er nur noch wenige Schritte zum erſten rohen Anfang der Bildnerey zu thun. Ein günſtiger Zufall darf ſich ereignen, und die erſte Erfindung derſelben iſt geſchehen.

Die Erfindung der zeichnenden und bildenden Künſte iſt ein Werk des Zufalls.

Wahrſcheinlich wurde die erſte Erfindung der bildenden Künſte, wie aller Erfindungen, durch einen Zufall

veranlaſst. Die Ereigniſſe, welche dazu Anlaſs gaben, können unendlich viele geweſen ſeyn. Einige Beyſpiele ſtatt aller: Die Natur bildet oft aus Tropfſtein Geſtalten, welche einer menſchlichen Figur ganz ähnlich ſind. Ein Menſch, der mehr Scharfſinn, als ſeine Zeitgenoſſen hatte, machte den Verſuch, eine ähnliche Figur aus Thon nachzubilden. Daſs der Thon dazu nicht undienlich ſey, konnte er aus der Verarbeitung deſſelben zu Töpfergeſchirren, deren Erfindung älter war, als die bildende Kunſt, wiſſen. Sein Verſuch gelang, und die erſte rohe Erfindung der bildenden Kunſt war gemacht. Man rafinirte nun darüber, verbeſſerte an dieſer Erfindung, und brachte es endlich ſo weit, daſs man eine rohe menſchliche Figur nach Gefallen bilden konnte. Ferner: die Griechen erzählen, die Tochter des Töpfers Dibutades habe den Schatten ihres Geliebten, der ſich von ihr trennen muſste, an die Wand gezeichnet, und dadurch die Erfindung der Zeichnungskunſt veranlaſst. Plin. H. N. XXXV, 43.

Es mag an dieſer Überlieferung etwas wahr ſeyn, oder nicht; genug ſie beweiſst, daſs man einem Zufall die Erfindung der ſchönen Künſte zuſchrieb.

Unwahrſcheinlich iſt es nicht, daſs der Menſch beym Anblick des Schattens einer Perſon auf den Gedanken kam, denſelben mit Kohle oder Kreide auf einer Wand, oder im Sand nachzuzeichnen. Der Menſch iſt zum Nachahmen gebohren; eine Neigung dazu findet man ſelbſt bey den wildeſten Völkern. Es konnte alſo einem, der die Aehnlichkeit der Umriſſe einer Perſon mit dem Schatten derſelben bemerkte, leicht einfallen, nach der Figur des Schattens genaue Linien zu ziehen. Der Schatten verſchwand, und die Linien blieben zurück, und zeigten ei-

nige Aehnlichkeit mit dem Körper, der den Schatten gemacht hatte. S. Goguet de l'origine des Loix etc. T. I, p. 339. Lafitau, moeurs des Sauvages. T. II. p. 45.

Was der Zufall erfand, lehrte Nachdenken und Übung vollkommner machen, und ausbilden. Man lernte nach und nach dergleichen Umriſſe ohne Hülfe des Schattens zu entwerfen; mehreres Nachdenken lehrte in dieſen Umriſſen die Verhältniſſe zu befolgen, welche das Geſicht angab, d. i. man erfand die Proportion. Die ganze Zeichnungskunſt beſtand nun in der Verfertigung der äuſſern rohen Umriſſe; die innern Theile des Körpers, und die verſchiedenen Glieder deſſelben waren nicht angegeben. Es glichen die Figuren denjenigen, welche man an den Wänden einiger Gebäude in Egypten ſieht.

In der Folge verſuchte man in die rohen Thonformen, und in die rohen Umriſſe die einzelnen Theile des Körpers, zu zeichnen; und endlich lernte man einen Körper in Handlung zu ſtellen. Dieſen oder einen ähnlichen Gang nahmen wahrſcheinlich die zeichnenden und bildenden Künſte in den erſten Zeiten ihres Entſtehens. Mem. de l'acad. des Inſcript. T. XIX. p. 252.

Drey Fragen verdienen hier in Betrachtung gezogen zu werden. Erſtlich: In welcher Ordnung wurden die ſchönen Künſte erfunden; waren die zeichnenden oder die bildenden Künſte die erſten, auf welche der Menſch verfiel? Zweytens: Welche Materien verarbeitete man zuerſt zu Kunſtwerken? Drittens: lernte ein Volk von dem andern die bildenden Künſte, oder erfand jedes einzelne Volk dieſelben?

A. In welcher Ordnung wurden die schönen Künste erfunden? Goguet T. I, p. 339. l. c. nimmt mit andern an, daſs die Zeichnungskunst eher erfunden worden sey, als die Bildnerey in Massen. Es ist wahr, diese Meinung hat viel für sich. Die Zeichnungskunst zu erfinden erforderte wenige Materialien; ein Stab, um in dem Sand, oder ein Stück Kohle oder Kreide, um an einer Wand einen Umriſs zu entwerfen, war alles, was man dazu nöthig hatte; und wenn der Schatten eines Körpers Anlaſs dazu gegeben hat, so scheint wieder nichts leichter zu seyn, als den Umriſs desselben nachzuziehen.

Allein einiges steht dieser Meinung doch entgegen.

1) Es ist zwar sehr wahrscheinlich, daſs der Schatten einer Figur und die Umziehung desselben die Erfindung der Zeichnungskunst veranlaſste, allein gewiſs erwiesen kann es doch nicht werden. In der Geschichte der Erfindungen sind so viele Abweichungen von der gemeinen Regel, daſs der Gang derselben ohne ausdrückliches Zeugniſs der Geschichte niemals gewiſs angegeben werden kann. Man kann wohl über den Gang der Erfindungen Vermuthungen wagen, nie aber gewiſs bestimmen, in welcher Ordnung sie geschehen seyen; denn man findet nicht selten, daſs Dinge, welche nach unserer Meynung eine höhere Geistesbildung verlangten, weit eher erfunden worden sind, als diese Statt fanden, und im Gegentheil andere weit einfachere Erfindungen in weit spätere Zeiten fallen als wir nach unserm System vermuthen würden.

2) Wenn man von den heutigen ungebildeten Völkern auf jene des Alterthums schlieſsen darf, so erhellet daraus, daſs die Bildnerey weit früher möchte erfunden

worden ſeyn, als die Zeichnungskunſt. Faſt bey allen Nationen in der Südſee, ſelbſt bey einigen ſehr nördlichen Völkern trifft man rohes Bildnerwerk an ihren Waffen, und Schiffen an; auf der Oſterinſel fanden Forſter und Cook ſogar rohe Coloſſalfiguren aus Stein gebildet; aber von Kenntniſs der Zeichnung traf man keine Spur bey ihnen an. Aus dieſer Bemerkung ſollte man faſt ſchlieſsen, daſs die Erfindung der Bildnerey vor der Zeichnungskunſt hergegangen ſey. Würklich läſst auch eine gewiſſe Art von roher Bildnerey ſich ohne Zeichnung denken. Unſere Kinder lernen weit eher Figuren aus Wachs bilden, als nur eine Linie ziehen. Man ſollte auch denken, daſs es weit mehr Nachdenken erfordert habe, einen Umriſs auf einer Fläche zu entwerfen, der am Körper nicht angedeutet iſt, als eine Form nachzubilden, die man vor ſich ſieht. Gewiſs iſt es aber, daſs auch der roheſte Anfang der Zeichnung ein weit geübteres Auge, und eine weit folgſamere Hand erfordert, als das rohe Nachbilden einer Form.

Es iſt aus dem Geſagten wahrſcheinlich, daſs die alten Völker ſchon Bildnerey hatten, ehe ſie auf die Zeichnungskunſt verfielen, aber etwas gewiſſes zu beſtimmen, iſt unmöglich. Denn die Erfindung der bildenden Künſte kann auch, wie mehrere Erfindungen, mit dem angefangen haben, was uns ſchwer zu ſeyn dünkt.

B. Mit welchen Materialien wurde in der Bildnerey der Anfang gemacht?

A priori beweiſt man leicht, daſs man bey weichen und leicht zu bearbeitenden Maſſen werde angefangen, und von dieſen auf die Bearbeitung härterer fortgeſchritten ſeyn. Goguet. l. cit.

Allein ob die Kunſt wirklich dieſen Weg gegangen ſey, und ob ſie bey allen Völkern dieſen Gang genommen habe, iſt eine andere Frage. Wenn man a priori die Frage beantworten will, ſo kann man nicht anders ſchlieſsen, als daſs man zuerſt in Thon, dann in Stein, und endlich in Metall arbeitete; aus der Geſchichte aber ſcheint zu erhellen, daſs die Kunſt auch hierinnen eine Abweichung von der gemeinen Regel gemacht habe, und wenigſtens in manchen Ländern den Weg gegangen ſey, den ihr der Philoſoph zeichnete. Man findet nemlich bey einigen alten Völkern, Kenntniſs von Kunſtwerken in ſehr harten Materien, und von Bildnerey; zu einer Zeit, in welcher von Bildnerey in weichen Maſſen keine Meldung geſchieht. Die Egypter verſtanden ſchon zu Moſis Zeiten ihre Götterbilder aus Gold und Silber zu verfertigen. Homer kennt ſchon Statüen von Menſchen und Thieren aus Bronze und Gold. Im Pallaſt des Vulkans waren Mädchen von Gold gebildet, welche den Vulkan bedienten. Il. Σ. 417 S. Hunde von Gold und Silber ſtanden vor dem Haus des Alkinous. Odyſ. H, 91. Der Schild des Achilles, den Vulkan verfertigt hatte, war von Erz, mit erhabener Arbeit geziert. Il. Σ. 490. ſeqq. Aus den Beſchreibungen, die Homer von dieſen Kunſtwerken macht, folgt nothwendig, daſs er ähnliche geſehen haben, und alſo zu ſeiner Zeit das Verarbeiten der Metalle zu Kunſtwerken ſchon ſehr gemein geweſen ſeyn müſſe. Dieſer Dichter aber, der ſo viele Kunſtwerke in Bronze beſchreibt, nennt nicht ein einziges aus Stein oder einer andern Materie, die leichter als Metall zu behandeln iſt. Hatte bey ſeinen Landsleuten die Kunſt vielleicht den Sprung gemacht, daſs ſie eher in harten als weichen Ma-

terien arbeiteten; oder hielt ers für zu gering für seine Helden, ihre Palläste mit Statüen von Stein auszuschmükken? Doch, wenn man auch aus dem Homer keinen Beweis nimmt, so scheint doch aus andern Umständen zu erhellen, dafs die Verarbeitung der Metalle zu Kunstwerken bey den Griechen weit eher zur Vollkommenheit gelangte, als die Verarbeitung der Steine. Man findet schon zu einer Zeit Kunstwerke aus Bronze in Griechenland, in welcher in Marmor noch wenig Erhebliches gemacht wurde. Zu Amyclä war ein uraltes Bild des Apollo, dessen Leib eine 30 Ellen hohe Säule von Bronze war. (Pausan. III, 18. 19.) So grofse Fortschritte hatte die Kunst in Bronze zu giefsen oder zu hämmern, zu einer Zeit gemacht, von welcher man von grofsen Werken in Stein, wenig liest. Man kann zwar sagen, Bildnerey aus Metall setze schon Bearbeitung des Thons voraus; weil die Formen zum Gufs des Metalls aus Thon gemacht werden müssen. Aber die ältesten Werke aus Metall wurden gehämmert, nicht gegossen. S. Il. Σ. 490 f.

Es scheint, dafs viel hiebey auf das Locale angekommen sey. In Ländern, wo man viele Thonerde hatte, wendete man dieselbe zuerst zu Kunstwerken an; andere hatten einen Überflufs an harten Steinen; diese waren also die Materie für die ersten Kunstwerke; noch andere Völker lernten sehr frühe den Gebrauch der Metalle kennen, und bildeten aus denselben. Im Orient, in den Gegenden um Babylon giebt es keine Steine, aber die beste Thonerde; daher kennen die orientalischen Sagen den Gebrauch derselben zur Bildnerey so früh. Aegypten hat Überflufs an harten Steinen; daher die grofse Fertigkeit der Egypter in der Bearbeitung derselben; die Griechen, vorzüglich die

handelnden Küstenstädte lernten von den Phöniciern wahrscheinlich sehr frühe das Bearbeiten der Metalle; daher verfertigten sie ihre ältesten Werke aus demselben. — Die Makrobier, ein afrikanisches Volk, hatten, schon bildende Künste, und verstunden in Metall zu arbeiten. Herodot II. 17—25. Heeren über den Handel etc. der alten Völker. S. 250.

C. Auf welchem Weg wurden die Künste ausgebreitet? Auf zweyerley Wege konnten die bildenden Künste zu den Völkern gekommen seyn, unter denen sie blühten. Entweder ein Volk lernte sie von dem andern, oder jedes Volk erfand dieselben. Dass ein Volk von dem andern die Künste gelernt habe, wurde in den ältern und neuern Zeiten angenommen. Die Griechen selbst geben vor, sie hätten ihre Künste und Cultur den Egyptern zu danken. S. Herodot. II, 4. Wenn man aber dieses annimmt, dass ein Volk von dem andern die Künste erhalten habe, so verwickelt man sich in unendliche Schwierigkeiten.

Denn 1) kann man nicht erklären, wie Spuren von bildenden Künsten bey Völkern angetroffen werden können, welche mit andern gebildetern Nationen kein Verkehr hatten. Die Spanier fanden in Amerika bey ihrer Ankunft schon Kenntnisse von zeichnenden und bildenden Künsten; die Peruaner hatten Götzenbilder aus Metall, bey den Mexikanern fand Cortez Zeichnungen. Die Reisenden fanden in der Südsee bey Nationen, welche sie zuerst entdeckten, fast überall Spuren von Bildnerey. Woher lernten diese die Kunst? Man verwickelt sich also in viele Schwierigkeiten, wenn man annimmt, dass die Künste von einem Volk zum andern übertragen worden seyen.

2) Beweist die Gescichte aller alten und neuern Völker, daſs jedes Volk, wenn es ſich zu bilden anfing, von den erſten rohen Erfindungen ausging; daſs es zuerſt für die Befriedigung der nothwendigen Bedürfniſſe ſorgte, und nachher auf Erfindungen, welche die Bequemlichkeit und Eleganz beförderten, verſiel. Dieſen Gang nimmt der menſchliche Geiſt bey allen Nationen in allen Stücken; ſollte er bey den bildenden Künſten allein eine Ausnahme machen? Wahrſcheinlicher iſt es daher, daſs er auch hierin bey jedem Volke ſeinen gewöhnlichen Weg ging, von der erſten rohen Erfindung anfing, dieſelbe nach und nach ausbildete, ſich endlich gewiſſe Kunſtregeln aus der Praxis abſtrahirte, ſich nach dieſen bildete, dieſe wieder verbeſſerte, und endlich vollkommen wurde. Wahrſcheinlicher iſt es alſo, daſs die zeichnenden und bildenden Künſte nicht von Einem Volk zu den übrigen gekommen ſind, ſondern daſs jedes alte Volk die erſten rohen Erfindungen, welche zu denſelben leiten, ſelbſt gemacht habe.

3) Wenn die Künſte von einem Volk erfunden, und wenn ſie von dieſem auf die übrigen Völker gebracht worden wären, ſo müſste dieſes entweder gleich nach der Erfindung derſelben geſchehen ſeyn, oder nach dem Verlauf eines gröſsern Zeitraums. Das erſte iſt ſchwer zu glauben; denn der Umgang der Nationen mit einander war in den ältern Zeiten nicht ſo leicht und häufig, als er gegenwärtig iſt. Ein Volk konnte daher dem andern nicht ſo leicht Nachricht von ſeinen Erfindungen geben, als es in den neuern Zeiten geſchehen konnte. Alſo hätten ſie wahrſcheinlicher Weiſe die Künſte von dem erfindenden Volk nach dem Verlauf eines gröſsern Zeitraums erſt erhalten können. Während dieſer Zeit aber, welche

zwischen der ersten Entdeckung und der Mittheilung der Kunst an andere Völker verflofs, wären in den bildenden Künsten gewifs schon einige Veränderungen geschehen, die andern Völker hätten sie also nicht in ihrer allerersten Kindheit erhalten, sondern durch neuere Versuche und Erfindungen verfeinert und verbessert. Woher kommt es aber, dafs man bey einem jeden Volke Spuren des rohesten Anfangs der bildenden Künste findet? Wenn sonst ein Volk von einem andern eine Erfindung erhält, so überschreitet es die ersten rohen Versuche, und ahmt nur das Vollkommenere nach. So machten es die neuern Völker, zu denen von den Italiänern die bildenden und zeichnenden Künste kamen. Sie ahmten nicht die rohen Versuche der Künstler des Mittelalters nach, sondern studirten sogleich die Werke der grofsen Meister. Ganz das Gegentheil aber findet man bey den Alten. Alle durchwanderten die verschiedenen Wege von den rohesten ersten Versuchen, bis zur Vollkommenheit. Die Egypter hatten zu einer Zeit, als die Griechen noch ein roher ungebildeter Haufe waren, schon grofse Kunstwerke. Sie hatten Kolossen, Obelisken etc. zu einer Zeit, wo man in Griechenland noch an keine Kunstwerke dachte. Und doch findet man, dafs die Griechen, als der Kunsttrieb bey ihnen erwachte, zuerst vom Rohen und Ungestalten anfiengen, und nur nach langer Zeit vollkommen in der Kunst wurden. Diesen weiten und beschwerlichen Weg würden sie gewifs nicht gewählt haben, wenn sie, wie die Egypter vorgeben, die Kunst von diesen gelernt hätten.

Es hat nach diesen Bemerkungen, die Meinung, dafs die Künste von einem Volke zu dem andern gekommen seyen, nicht allein nichts für sich, sondern alles gegen

ſich; ſie verträgt ſich nicht mit der Geſchichte des Ganges des menſchlichen Verſtandes und der Erſindungen, widerſpricht allen Datis, welche die Kunſtgeſchichte eines jeden Volks, von dem wir Nachrichten haben, giebt. Hingegen iſt es weit wahrſcheinlicher, daſs ein jedes Volk ſeine Kunſt ſelbſt erfunden habe. Dieſe Meinung verträgt ſich 1) mit der Kenntniſs des Ganges des menſchlichen Verſtandes. 2) Sie macht die Urſache begreiflich, warum jedes Volk bey den erſten rohen Verſuchen anfing. 3) Sie wird durch das Beyſpiel der heutigen wilden Völker unterſtützt.

Die älteſten Bildnereyen verdienen noch nicht den Namen der Kunſtwerke, noch weniger den Namen ſchöner Kunſtwerke. Sie ſind nichts anders als rohe Verſuche, von denen man in der Folge nach langem Nachdenken, und oft wiederhohlten Verbeſſerungen erſt auf die Idee der Kunſtwerke kam. Kunſtwerke, und ſchöne Kunſtwerke entſtanden nur dann, als man gewiſſe Grundſätze über die Zeichnung und Bildnerey veſtſetzte, und nach denſelben arbeitete. Ehe dieſe abſtrahirt wurden, gab es wohl Bildnerey, aber eben ſo wenig Kunſtwerke, als man die rohen Bildnereyen der heutigen Wilden mit dieſem Namen belegen darf.

Zweytes Capitel.

Einleitung zur Geschichte der Bildhauerkunst — Massen, worin die alten Bildhauer gearbeitet haben — Antiquarischer Theil der Bildhauerey, oder Terminologie.

Die Bildhauerey ist unter den schönen nachahmenden Künsten wahrscheinlich die älteste. Daher fangen wir mit der Geschichte derselben, die Kunstgeschichte des Alterthums an.

Unter dem Ausdruck, Bildhauerey, oder Bildnerey im engern Sinn, versteht man die Kunst, in harten oder weichen Massen, Formen und Gestalten vermittelst gewisser Werkzeuge zu verfertigen. Es mögen nun diese Gestalten und Formen aus Thon, Holz, Stein, oder Metall verfertigt worden seyn; sie mögen geformt, geschnitzt, gehauen, gegossen seyn; sie mögen runde oder halb erhabene Arbeit seyn; alle gehören zur Bildnerey im engern Verstand, und sind Gegenstände der Arbeit des Bildhauers.

Die Bildhauerkunst begreift also in sich:

1) Artem plasticam, die Kunst, Figuren aus Thon zu bilden. Plin. H. N. XXXIV. p. 646. ed. Hard. p. 711. ib. (die Formkunst).

2) Artem statuariam, die Kunst, Bildsäulen aus härtern Massen zu bilden.

3) Sculpturam, die Kunst, aus Holz zu schnitzen.

Materialien, welche die alten Bildhauer verarbeitet haben.

Ich wage es nicht zu bestimmen, in welcher Ordnung man die Massen zu Kunstwerken zu bearbeiten gelernt habe, sondern begnüge mich, dieselben blos anzugeben.

1) Thon. Die Anwendung der Thonerde zu Kunstwerken ist sehr alt. Nach Plin. H. N. XXXV. f. 43. soll der Sicyonier Dibutades, unter den Griechen zuerst Bildnisse aus Thon zu verfertigen erfunden haben, (ex argilla similitudines.) Pasiteles bey Plin. H. N. XXXV. 12. nannte die Kunst, Bilder aus Thon zu verfertigen, matrem statuariae, scalpturae et celaturae. Dafs diese Kunst sehr alt sey, ist gewifs; man hat aus den ältesten Zeiten noch in Thon gearbeitetes Bilderwerk. Ob sie aber überall die älteste Bildnerkunst gewesen sey, ist noch einigem Zweifel unterworfen.

Die Alten arbeiteten in Thon, wie unsere Künstler mit dem Griffel, wie aus einem Basrelief bey Winkelmann Storia etc. T. II. p. 1. erhellt, und aus einer Gemme des Stoschischen Cabinets, die den Prometheus vorstellt, der eine Figur bildet. ib. p. 70. et Description des pierres gravées etc. p. 316. Die feinern Partien arbeiteten sie mit den Fingern, vornämlich mit den Nägeln aus. Darauf beziehen sich die Stellen des Horaz: Sat. I.

. ad unguem
Factus homo.

und: Perfectum decies non castigavit ad unguem. Auf diese Gewohnheit bezieht sich auch die Rede des Polyklets, es sey etwas sehr beschwerliches, *οταν ονυχι ὁ πηλος γενηται*. Plutarch. Sympos. l. II. probl. 3. Dafs man Statüen aus getrocknetem Thon hatte, erhellt aus Brunk. Analect. I. p. 416.

Kunstwerke aus gebrannter Erde hat man noch, worunter auch viele Statüen sind. Die meisten sind kleine egyptische Bilder. Doch hat man auch grofse Bildsäulen

aus gebrannter Erde. Vier fand man in Pompeji, wovon zwey unter, und zwey über der menſchlichen Gröſse ſind; die beyden letzten ſtellen einen Äskulap und eine Hygieia vor. Winkelm. Stor. T. I. p. 16.

Basreliefe wurden bey manchen Völkern auch aus Thon verfertigt. Man findet Hetruscifche Todenurnen und Reliefe von gebrannter Erde. Card. Borgia beſitzt eine zahlreiche Sammlung ſolcher Basreliefe im Muſ. Veliterno. S. Baſſirilievi Volsci in terra cotta, dipinti a varj colori, trovati nella Città di Velletri. Rom. 1785.

Vaſen von gebrannter Erde mit Mahlereyen oder Reliefen (Plutarch Apophthegm. p. 174. D.) liebten die Alten ſehr. Man hat noch groſse Sammlungen davon.

Die Alten bedienten ſich zu ihrer Bildnerey einer feinen Thonerde, die Griechen gebrauchten die, die auf der Inſel Samus gegraben wurde. Die Gefäſse, welche man daraus verfertigte, wurden vorzüglich geſchätzt. (Vaſa Samia.) Plin. XXXV, ſ. 46. p. 711. 712. ed. Hard.

Die Bildnerwerke aus Thon wurden gewöhnlich bemahlt. So war das Bild des Jupiters zu Rom auf dem Capitol, das Tarquin I. weihte. Plin. XXXV. 45. Dieſe Mahlerey war eine Art von Email. *)

Die Alten hatten viele Kunſtwerke von gebrannter Erde. Zu Athen war eine Gallerie, welche wegen derſelben Keramikus genannt wurde. Die Kunſtwerke von dieſer Art, die daſelbſt ſich befanden, beſchreibt Pauſan. I. p. 7. Zu den Zeiten des Pauſanias waren in den Tem-

*) Die verlorne Kunſt, die Vaſen zu mahlen, wurde von Lucas della Robbia, geb. zu Florenz 1388. wieder aufs neue erfunden. Vaſari vite de' Pittori. T. VI. p. 73.

peln Griechenlands noch viele Statüen und andere Bildnerwerke aus dieſer Materie. id. VII. 780.

2) Gyps. Des Gypſes bediente man ſich zu Stuccaturarbeiten, dergleichen man noch in alten Gebäuden findet; z. B. in einigen Zimmern der Villa Hadriani zu Tivoli, in den Ruinen des Kaiſerlichen Pallaſtes auf dem Palatiniſchen Berg, in den Bädern des Titus, in verſchienen alten Gräbern und in den Gebäuden zu Pompeji etc. etc. Die Kunſt, Bildniſſe in Gyps abzugieſsen, lernten die Griechen ſpät kennen. Der erſte, der dieſe Kunſt entweder erfand, oder merklich verbeſſerte, war Lyſiſtratus, ein Bruder das Lyſippus aus Sicyon und Zeitgenoſſe Alexanders des Gr. Plin. H. N. XXXV. 44. *)

3) Wachs. Bilder aus Wachs, in Formen von Gyps zu gieſsen, erfand der genannte Lyſiſtratus. Plin. l. c. Die Römer hatten ihre Imagines aus dieſer Materie.

4) Holz. Nicht allein in den älteſten Zeiten, ſondern auch in der Periode, welche nahe an die der ſchönen Kunſt gränzte, arbeiteten die Griechen noch in Holz. Pauſan. Eliac. p. 196. Nach Olymp. 61. wurden den Siegern in den Olympiſchen Spielen Statüen aus Holz geſetzt.

Man nahm zu Bildnerwerken feinjähriges hartes Holz. Theophraſt Hiſt. plant. VIII. und Plin. H. N. XVI. 77. nennen mehrere Holzarten, deren ſich die Künſtler bedienten.

Die geſchätzteſten Holzarten waren:

a) das Ebenholz. Zu Theben waren die Statüen der Hilaria und Phöbe und die Pferde der Dioskuren

*) In den neuern Zeiten ſoll die erſten Abgüſſe aus Gyps Veſocchio da Udine im 15ten Jahrhundert verfertiget haben.

aus Ebenholz und Elfenbein von Dipenus und Skillis, zwey Schülern des Dädalus verfertigt. Pausan. II. p. 161.

b) der Feigenbaum. Horat. Sat. I. 8.

c) die Cypresse. Zu Rom in arce war die Bildsäule des Vejovis aus Cypressenholz, die a. u. c. 661 geweiht wurde, Plin. XVI. 79.

d) die Ceder.

e) die Eiche.

f) der Taxus.

g) der Buxbaum. Eine Statüe des Apollo aus Buxbaum stand zu Olymp. Pausan. Eliac. p. 196.

h) der Ahornbaum. Propert. IV. el. 2. Ovid. de art. am. I. v. 325.

i) die Buche. Anthol. gr. I. c. 68.

k) die Linde. Tertul. de Idol.

l) der Weinstock. Zu Populonium war eine Statüe des Jupiters aus Weinholz. Plin. H. N. XIV. s. 2.

m) Die Egypter arbeiteten häufig aus Sycomorus, (wilder Feigenbaum, Maulbeerfeigenbaum) wovon noch kleine Statüen in verschiedenen Cabinetten übrig sind. Herodot l. II. 143. sahe zu Theben, in Egypten und zu Sais verschiedene Colossalstatüen aus Holz, welche Priester vorstellten. Cardinal Borgia besitzt ein kleines hölzernes Egyptisches Idol.

Manche Bilder der Götter wurden aus den ihnen geweihten Holzarten verfertigt: Jupiters Bildnisse aus Eichenholz, des Apollo aus Lorbeer, des Pluto aus Ebenholz.

5) Elfenbein. Die Bearbeitung des Elfenbeins zu Kunstsachen ist sehr alt. Schon zu den Zeiten des Trojanischen Kriegs waren die Waffen mit Elfenbein geziert und die niedlichsten Geräthe daraus verfertigt. Die Gestelle der Stühle und Tische wurden aus Elfenbein gemacht. Zu Rom war die Sella curulis ein kleiner elfenbeinerner Stuhl.

Die Griechen arbeiteten zur Zeit der schönen Kunst sehr viel aus dieser Materie. Vornämlich wurden daraus kleine Bilder gemacht; aber auch sogar Kolossen wurden daraus verfertigt. Die nackten Theile des Olympischen Jupiters, der wahrscheinlich 60 Schuhe hoch war, und der Minerva im Parthenon zu Athen, beyde Statüen des Phidias, waren daraus verfertiget. Wie die Alten diese ungeheuern Bildsäulen aus Elfenbein verfertigen konnten, darüber ist viel geschrieben und geträumt worden. Einige meinten sogar, sie hätten die Kunst verstanden, das Elfenbein zu einem Brey aufzulösen, dasselbe in Formen zu giessen und wieder zu härten. Andere entschieden die Sache noch kürzer und sagten: es sey alles erlogen, was man von den grossen Kunstwerken, welche die Alten aus Elfenbein sollen verfertigt haben, erzählt. Herr Hofrath Heyne unterhielt über diese Materie einen eigenen Briefwechsel mit dem Dänischen Hofkunstdrechsler, Herrn Sprengel, nach dessen Bemerkungen die Alten wahrscheinlich also verfahren haben:

Der Künstler, dem eine Statüe aus Elfenbein zu verfertigen aufgetragen war, verfertigte zuerst sein Modell aus Thon, dann machte er die Figur von Holz und diese wurde dann, wie unten weitläuftiger folgt, mit Elfenbein überkleidet.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich eine — auch ſehr groſse Figur aus elfenbeinernen Stücken zuſammen zu ſetzen, ohne die inwendige Hölung, welche man natürlich zur Erſparung des Elfenbeins immer laſſen würde, mit Holz oder ſonſt etwas auszufüllen, die Statüe würde aber dadurch weniger Veſtigkeit bekommen und leichter Schaden leiden. Beſſer iſt es daher, wenn ſie inwendig ausgefüllt iſt, und dieſe Ausfüllung heiſst: der Kern.

Dieſer wurde aus dem trockenſten und veſteſten Holz nach Verhältniſs ſeiner Figur und der Elfenbeinklötze gemacht. An dem Rumpfe des Körpers war er alſo am ſtärkſten und dickſten; und die Wendung des Kerns in Armen und Beinen beſtimmte der Künſtler aus der Stellung ſeiner Figur. Um dieſen Kern bauete er nun um und neben einander Klötzchen auf Klötzchen von Elfenbein, ſo lange bis er eine ſo groſse Maſſe erhielt, als ſeine Figur ſeyn ſollte.

Daſs der alte Künſtler ſeinen Kern aus Holz verfertigt habe, erhellt aus einer Stelle des Pauſanias. Pauſan. I. 40. p. 97. Zu Megara war ein Tempel des Jupiters. Die Bildſäule der Gottheit war noch nicht vollendet, weil die Megarenſer im Peloponneſiſchen Krieg zu ſehr herunter gekommen waren. Für den Künſtler ward Theokosmos, ein Megarenſer gehalten; Phidias ſoll ihm dabey geholfen haben. An dem Bild, ſagt Pauſanias, war das Geſicht aus Elfenbein und Gold, (dieſes iſt ſehr unbeſtimmt geſagt: wahrſcheinlich hatte das Bild ein Diadem, oder einen Kranz von Gold) das übrige aus Thon und Gyps. Hinter dem Tempel lagen unvollendete Stücke von demſelben von Holz. Dieſe hatte der Künſtler mit Elfenbein und Gold überziehen, und zur Ausarbeitung des Bildes mit anwenden wollen.

Die elfenbeinernen Klötze, welche bald groſs, bald klein ſind, je nachdem es die Elephantenzähne erlauben, haben fünf gleiche, genau nach dem Lineal eben gemachte Seiten, und eine ſchlieſst an den hölzernen Kern an, die andern fügen ſich wieder an andere Würfel. Dieſe ſehr natürliche Zuſammenſetzung erfordert blos eine fleiſſige und geſchickte Hand, damit die Fugen der Würfel ſo dicht auf einander paſſen, als wenn alles aus einem Stück beſtände. Der Leim oder die Kütte, womit alle Stückchen Elfenbein an einander geleimt werden, iſt ſo weiſs, wie das Elfenbein ſelbſt, und bekommt auch mit der Zeit ſeine Härte; er iſt aus Materien bereitet, die ſich im Waſſer nicht auflöſen laſſen.

Wenn die ganze Figur aus einem mit Elfenbein überzogenen Kern beſteht; fängt der Bildhauer an ſie zu bearbeiten. Er folgt ſeinem Modell und trägt die Merkpunkte auf den Elfenbeinklötzen auf, und nun gebraucht er die Meiſel und arbeitet ſein Bild damit aus dem Groben heraus. Dann geht er immer ſanfter zu Werke, und bedient ſich der Raspeln und Feilen, die ſchon ſeit den frühern Zeiten den Alten nicht unbekannt waren. Er bedient ſich derſelben, alle Unebenheiten glatt zu machen.

Iſt das Bild vollendet, ſo bewirkt er, nachdem er ihm die letzte Politur gegeben, den hohen Glanz deſſelben durch einen Firniſs von Baum- oder andern Oel.

Pauſan. V. II. ſagt, daſs der Jupiter zu Olymp von Zeit zu Zeit mit Oel beſtrichen werden muſste. Ein ſolches Oel beſchreibt Plin. Hiſt. Nat. XV. 7. Exiſtimatur et ebori, vindicando a carie, utile eſſe.

Eine auf dieſe Weiſe aus Gold und Elfenbein kunſtreich gearbeitete Coloſſalſtatüe muſs nach des Däniſchen

Künstlers Ermessen etwas vortreffliches und mit nichts in der Welt zu vergleichendes gewesen seyn.

Noch eine Schwierigkeit gegen die Kunstwerke aus Elfenbein findet man darin, dass das Elfenbein nicht von einerley Farbe ist. Allein man konnte es bleichen und aus einer grossen Menge wählen.

Die Griechen hatten eine Menge Götterstatüen aus Elfenbein. Auf unsere Zeiten ist nichts davon gekommen. Unter den Ruinen hat sich nichts gefunden, als kleine Utensilia. Was sich unter dem Schutt gefunden hat, calcinirt sich nach und nach, wenn es an die Luft kommt. In den Herkulanischen Entdeckungen hat man bis jetzt keine andern elfenbeinernen Stücke gefunden, als Flöten, Agraffen, Amulete.

Bey Catwich, am Ausfluss des Rheins, fand man an der Stelle des alten Brittenburgum einen schönen bärtigen Mannskopf mit einer Sternenkrone. S. Cannegieter de Brittenburgo p. 96. wo er in Kupfer abgebildet ist.

In der königlichen Schatzkammer zu Koppenhagen ist ein weiblicher Kopf aus Elfenbein von ungemeiner Schönheit. Dieser würde das grösste Stück seyn, was auf uns von den Arbeiten der Alten in Elfenbein gekommen ist: allein Ramdohr hat entdeckt, dass er ein Kunstwerk aus der Schule des Michelangelo sey.

Vom Elfenbein ist eine schöne Abhandlung in den Verhanndelingen zu Fliessingen. T. IX. 1782. Heyne de ebore antiquo diss. I. II. in Nov. Comment. Soc. Goetting. T. I. P. II. p. 96. Diese Abhandlungen sind übersetzt in der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften XV. Bd. I. u. II. St. Noch eine Erläuterung über die Kunst in Elfenbein s. Heyne Samml. Antiquar. Aufsätze II. Th. (Leipz. 1779.) num. V. S. 149. sq.

6) Stein.

a) Marmor. Die verschiedene Arten Marmor wurden nach ihren Erfindern, ihrer Farbe, Gehalt, auch nach dem Lande und den Gegenden, wo sie gefunden wurden, genannt. S. Ernesti Archaeol. p. 13.

Die Griechen hatten sehr schönen Marmor zu Statüen. Die vorzüglichsten waren der Penthelische, der im Attischen Gebiete gefunden wurde, und der Parische, aus der Insel Paros, der auch Lychnites genannt wurde, Plin. Hist. Nat. 36, IV. p. 725. führt mehrere Arten an.

Beyde Arten waren weiss. Doch bediente man sich auch der gefärbten Marmorarten. Aus schwarzem Marmor ist eine Isis im Capitol zu Rom, von Griechischer Arbeit, die in den Ruinen der Villa des Hadrians zu Tibur gefunden wurde. Auch die schönen Centauren im Mus. Capitolino sind von solchem Marmor.

Aus einer seltenen Art von verde antico ist im Pallast Justiniani eine Tiberiusbüste. Aus rosso antico ein berühmter Bacchus im Capitol.

Der gefärbten Marmorarten bediente man sich nicht gerne zu Menschenfiguren; gerne machte man aber davon Gebrauch bey den Thierfiguren. Im Museo Pio Clementino ist ein Löwe aus einem sehr seltenen Marmor Breccia Antica, welcher der Farbe des Löwen ähnlich ist. Vornämlich aber wurde bey bekleideten Statüen das Gewand von gefärbtem, das Nackte aber von weissem Marmor gemacht. Auf diese Art ist im Museo Pio-Clementino eine sehr schöne Ceres. Der Marmor des Kleids hat gelbe Streife, wie ein Zeug.

Die Römer arbeiteten wahrscheinlich zuerst in Travertino; ein Stein, der in der Gegend um Rom sehr häufig gefunden wird. — Dann bedienten sie sich des Griechischen Marmors.

Zu Vespasians Zeiten entdeckte man in Italien bey dem heutigen Genua die Lunensischen Marmorgruben. Der dasige Marmor übertraf an Weisse den Parischen und Pentheliſchen. Er ist heut zu Tage unter dem Namen Carrarischer Marmor bekannt. Plin. H. N. 36. p. 725.

Wann man anfieng aus Marmor Kunstwerke zu verfertigen, ist unbekannt. Zu Homers Zeiten scheint man noch nicht denselben zu Kunstwerken angewendet zu haben; wenigstens führt er keine an. In den ersten Zeiten machte man in Griechenland nicht die ganzen Statüen aus Marmor, sondern blos den Kopf, die Hände und Füsse. Diese Gewohnheit erhielt sich noch in den Zeiten des Phidias. So war die Statüe der Pallas dieses Künstlers zu Platäa. Pausan. VIII. p. 665. Man nannte diese Statüen *ακρολιθοι*.

b) Alabaster. Die Hetrurier arbeiteten häufig darin. Der beliebteste war der Indische. Häufig wurde er auch in Syrien und Cappadocien gefunden; man hielt den letztern für den schlechtesten. In der Villa Albani ist eine grosse Statüe im Egyptischen Stil aus weissem Alabaster. Plin. H. N. 36. p. 734.

Der gefärbte oder geblümte, alabastro fiorito, worunter derjenige am meisten geschätzt wurde, dessen Farbe der Honigfarbe nahe kam, wurde zu Gewändern, Vasen und Säulen gebraucht.

Plin. l. c. Probantur quam maxime mellei coloris, in vertices maculosi, atque non translucidi.

c) Basalt. Ob der Basalt ein Gestein sey, oder ein vulkanisches Product, darüber streiten die Naturforscher noch.

Das Wort Basalt leitet J. R. Forster in onomatologia nova systematis oryctognosiae vom Egyptischen BACAΛTOI sectus lapis particionibus her. Plins Meinung, dass dieses Fossil seinen Namen vom Eisen habe, lasse sich mit dem, was uns von der Egyptischen Sprache übrig ist, nicht reimen, denn da heisse Eisen BINIΠΙ.

Die Griechen und Egypter bearbeiteten diesen harten Stein mit vieler Kunst. Die Werke darin sind sehr selten. Cardinal Borgia besitzt einen Egyptischen Rumpf mit Hieroglyphen aus dieser Materie.

d) Granit, Pyrites. Darin arbeiteten fast einzig die Egypter. Ihre Statüen, Obeliske sind alle aus Granit.

Es giebt zweyerley Arten von Granit; einer fällt ins Rothe, der andre ins Blaue. Man findet vorzüglich in Egypten diesen Stein; daher bearbeiteten denselben die Egypter sehr häufig. Aber auch in Europa hat man ihn. Die Römer hatten ihn auf der Insel Elba. Verschiedene (Scaliger in Scaligerianis, la Motraye in Voyage T. II. p. 224. de la Faye in Mem. pour servir de suite aux recherches etc. Par. 1778.) halten den Granit für ein Artefactum.

e) Porphyr. Von diesem giebt es zwey Sorten, den rothen, der nach des Plinius Zeugniss Pyropoecilon genennt wurde, und einen grünlichten, mit goldenen Punkten, den Plin lapidem Thebaicum nennt. Plin. H. N. 36, c. 13.

Er ist der härteste unter allen Steinen, und kaum ist der härteste Stahl im Stande ihm etwas abzugewinnen. Wir haben noch viele Meisterstücke, sowohl Statüen, als Vasen aus diesem Stein.

f) Die Egypter hatten auch einen weichen, theils weissen, theils dunkelgrünen Kalchstein, der sehr leicht zu bearbeiten war, woraus sie viele Basreliefs machten.

Von den Steinen handelt Plin in Hist. Nat. L. 36. vom IX. Abschnitt an. Er ist der Hauptschriftsteller. Herodot führt aber einige Marmorarten an, welche Plinius nicht nennt.

Agricola de fossilium natura. Cap. VII. Auf diesen haben alle folgende gebaut.

Cariophylus de antiquis marmoribus. Utrecht 1743. in 4.

Joan. de S. Laurent. über die Steine der Alten.

Dissertat. dell'Acad. di Cortona. V.

Volkmann Italien 2. p. 567.

Winkelm. T. I. p. 83. T. II. p. 7.

7) Glas. Die Erfindung des Glases ist uralt. Plin. XXXVI, c. 26. Die Alten verfertigten aus Glas nicht allein viel Hausgeräthe, sondern auch grosse Vasen, welche zu Todenurnen oder grossen Getränkbechern bestimmt waren. Diese wurden mit erhabener Arbeit, oder mit Gravüren geziert. Plin. l. c. sagt: (vitrum) torno teritur et argenti modo caelatur. Einen solchen künstlichen Becher beschreibt Achill. Tatius II. p. 170. f. Ein Trinkbecher aus dem Mus. Trivulziano ist bey Winkelm. Storia delle arti. T. I. p. 31. Bey Martial kommen Toreumata vitri vor; es waren gläserne Vasen en Relief gearbeitet. Ep. XIV. 94.

Hier muſs ich auch des lapidis Obſidiani gedenken. Ein gewiſſer Obſidius fand in Aethiopien einen Stein, nigerrimi coloris, aliquando et translucidi, craſſiore viſu atque in ſpeculis parietum pro imagine umbras reddente. Man nannte ihn Obſidianus von ſeinem Erfinder. Es wurden Gemmen, aber auch Büſten daraus verfertiget. Nach Plin. XXXVI. p. 759. ed. Hard. exiſtirten zu ſeiner Zeit Bildniſſe des Kaiſers Auguſts und andere Kunſtwerke aus lap. Obſ. verfertiget. Wahrſcheinlich war es eine Art Bergkryſtall.

Man machte aus Glas Paſten, welche dem lapidi Obſ. ähnlich waren. Plin. l. c.

8) Murrhinum. Eine Materie, welche vorzüglich zu künſtlichen Vaſen gebraucht und ungemein geſchätzt wurde.

Die Hauptſtellen hievon ſind Plin. XXXIII. 2. XXXVII. 7. 8. — Man hat viel darüber geſtritten, was Murrhinum geweſen ſey.

Chriſt. de Murrhinis veterum Lipſ. 1743. 4. ſcheint es für Dendrachat zu halten.

Mariette traité des pierres gravées T. I. p. 218. will, es ſey Chineſiſches Porzellain geweſen.

Le Blond in Diſſ. ſur les Vaſes Murrhins hält es für Sardonix.

Prinz Biscari in Ragionamento de' Vaſi Murrhini, Catan. 1781. 4. glaubt, es ſey ſehr feiner Thon geweſen.

v. Veltheim in einer kleinen Abhandlung über die Vaſa Murrhina glaubt, es ſey Chineſiſcher Speckſtein geweſen. Der Charakter dieſes Steins kommt mit den Merkmalen, die Plin von dem Murrhinum angibt, ſehr genau überein.

9) Metall. Die Erfindung der Metalle war schon in den ältesten Zeiten geschehen, und musste den Alten wenig Nachforschen gekostet haben. Es war nicht nöthig, dass sie tiefe Schachten gruben; viele Umstände konnten ihnen die edlern Metalle ohne Mühe in die Hände liefern. Man bemerkt in vielen Ländern, dass, nach starken Regengüssen, man in Bächen Gold findet. Die Alten kannten eine Menge Flüsse, welche Gold, Silber, Kupfer und Zinn mit sich führen.

Metallminen konnten ebenfalls bald entdeckt werden. In manchen Ländern liegt das Metall gleich unter dem Rasen, oft schon auf der Oberfläche der Erde; diese konnte man leicht bey der Bearbeitung des Feldes finden. Manchmal konnte ein anderer Zufall zur Entdeckung der Minen Anlass geben. Der Blitz konnte ein Stück von einem Felsen abschlagen und den Glanz der Metalle sichtbar gemacht haben. Justin. XLIV. 3. Durch einen solchen Zufall wurde im vorigen Jahrhundert in Peru eine Goldmine entdeckt. Voyage au Perou par D. Ant. d'Ulloa. T. I. 532.

Wollte man in der Folge Minen aufsuchen, so konnte man durch Vergleichung mit der Beschaffenheit des Erdreichs, wo man zuerst Metalle gefunden hatte, leicht die Orte entdecken, wo Metalle verborgen waren. Die Natur gibt viele Anzeigen, woraus man auf das Daseyn einer Mine schliessen kann. — Das Beschauen einer einzigen Mine konnte zur Auffindung aller andern leiten. S. Goguet de l'origine etc. T. I. c. 4. ib. cit. auctores.

Das Metall konnte nicht eher gebraucht werden, als man die Kunst erfunden hatte, dasselbe zu schmelzen. Hierauf konnte wieder ein Zufall geleitet haben. Z. B.

ein Vulkan. Die Ausflüsse aus demselben mögen vielleicht auf die Kunst, die Metalle durchs Feuer zu bearbeiten, geleitet haben. Diese Muthmassung ist ziemlich wahrscheinlich, da nach den Mythen und der Geschichte diejenigen, welchen das Alterthum die Erfindung der Metallurgie beylegt, für Einwohner der Länder gehalten werden, worin die Vulkane angetroffen werden. Diod. Sic. V. c. 7. p. 335, 36.

Die alten Schriffsteller schreiben diese Entdeckung fast durchgehends der Entzündung solcher Wälder zu, welche auf einem metallreichen Boden standen. Lucret. V. 12. und 41. f. Marm. Oxon. ep. 35. Senec. ep. 90. Clem. Alex. Strom. I. p. 401. Aristotel. de Mirabil. auscult. p. 1157. Diod. V. 35. Strab. III. p. 217, 18. (ed. Almelov.) VI. 233. Andere Zufälle, welche die Erfindung der Schmelzung der Metalle können veranlast haben S. bey Goguet. l. c.

a) Gold. Das Gold ist vielleicht dasjenige Metall, das am ersten zu Kunstwerken gebraucht wurde. Man findet es reiner als die andern Metalle und es ist leichter zu bearbeiten.

Von Gold wurden ganze Statüen gemacht; gewöhnlich war die Bekleidung der elfenbeinernen Statüen aus dieser Materie, z. B. der Jupiter zu Olymp, die Minerva zu Athen.

Im Orient wurde schon in den ältesten Zeiten in Gold gearbeitet. II. Mos. 32. V. Mos. 31.

b) Silber. Pompejus führte in seinem Triumph die silberne Statüe des Pharnaces auf. — Clypei Votivi mit Reliefen. Plin. XXXIII. 619.

c) Bronze. Darinn wurde von den meiſten Völkern, welche Bildnerey ausübten, ſehr viel gearbeitet.

Das beſte Erz zu Bronze holten die Griechen aus der Inſel Delos und Argina. Das beliebteſte aber wurde hierauf das Corinthiſche. Die gewöhnliche Fabel von der Entſtehung deſſelben widerlegt ſchon Plinius. Wahrſcheinlich war es eine aus Gold und Silber componirte Bronze. Plinius L. 34. p. 640. führt viererley Arten von Corinthiſchen Erz an: Eius tria genera, ſagt er, candidum, argenteo nitore quam proxime accedens, in quo illa mixtura praevaluit: alterum, in quo auri fulva natura, tertium, in quo aequalis omnium temperies fuit. Praeter haec eſt, cuius ratio reddi non poteſt; quamquam hominis manu facta dederit fortuna temperamentum ſimulacro ſignisque, illud ſuo colore pretioſum ad iecinoris imaginem vergens, quod ideo Hepatizon appellant. —

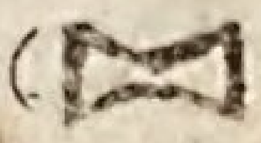
Die gewöhnlichſte Temperatur der Bronze bey den Alten war 12½ Pfd. Zinn auf 100 Pfd. Kupfer. Die Neuern nehmen 12 Pfd. Zinn. Um gutes Erz zu bekommen, wird Zinn — um geringeres zu verfertigen, Bley genommen.

Das älteſte Werk aus Bronze, das Pauſanias kannte, war ein Jupiter Hypatos zu Sparta. Er war aus getriebenen Erzblech zuſammengeſetzt, ein Werk eines gewiſſen Learchus. Pauſan. III. 17. p. 251. VIII. 14. p. 628.

Die älteſte Art, die Metalle zu bearbeiten, war mit dem Hammer. Vulkan hämmert ſeine belebten Figuren und den Schild des Achilles. Dann nach vielen

Staatliche Bibliothek Bamberg

Vorkehrungen wurde die Kunſt zu gieſsen erfunden. Den erſten Guſs in Erz legen die Griechen dem Rhöcus und Theodor aus Samos bey, welche Pauſanias in die Zeiten des Cröſus und Cyrus ſetzt.

Man goſs zuerſt die einzelnen Theile der Bilder, und fügte ſie mit einer Art Klammern, welche die Italiäner wegen ihrer Geſtalt () Schwalbenſchwänze nennen, zuſammen. Pauſan. III. 257. So beſtehen die berühmten Pferde zu Venedig aus zwey Stücken. Endlich lernte man ganze Figuren gieſsen.

Wie die Alten beym Guſs verfuhren, iſt unbekannt. Die Kunſt verlor ſich nach und nach, und erſt im 16ten Jahrhundert fingen die Italiäner wieder an groſse Bronzen zu gieſsen. Die erſte groſse Statüe, welche in Italien gegoſſen wurde, iſt Pabſt Paul III. von Guglielmo della Porta.

Zu Paris wurde 1699 der erſte groſse Guſs gemacht; die 21 Schuh hohe Statua equeſtris Ludwig XIV. Das Modell wurde für ein Wunder angeſehen, und die Franzoſen waren ſo ſtolz auf dieſes Kunſtwerk, daſs ſie behaupteten, die Alten hätten ſo etwas nicht machen können.

Noch gröſserer Lermen war beym Guſs der Statua equeſtris Ludwig XV. den die Stadt Paris durch Bouchardon beſorgen lieſs. Den Guſs vollzog Gor *). Auch dieſes mal war man in groſser Verlegenheit,

*) Nachrichten und Abbildungen von dieſem Guſs und den Verrichtungen dabey findet man in Fuesli's Geſchichte der beſten Künſtler in der Schweiz, nebſt ihren Bildniſſen. 4 Bde. 8. 1769—74. Art. Keller.

weil kein Künſtler wuſste, wie man beym vorigen Guſs verfahren hatte. Ein gewiſſer Mr. Beauprand hatte eine Beſchreibung deſſelben hinterlaſſen; dieſe fand man zu gutem Glück, und lieſs dieſelbe 1743 zu Paris drucken. Lange nachher lieſs die Stadt Paris das ganze Werk durch Mariette beſchreiben. Seine Schrift kam ſchon 1768 in fol. heraus, wurde aber erſt 1772 ausgegeben.

Auſſer Frankreich ſind die neueſten groſsen Arbeiten in Bronze

1) Friedrich Wilhelm zu Berlin. Das Modell iſt von Schlüter, der Guſs von Jacobi.

2) Friedrich V. zu Koppenhagen, in einer ſehr ruhigen Stellung. Sally war der Künſtler, der 1767 das Modell machte und Gor verfertigte den Guſs.

3) Der berühmte Guſs von Falconet; Peters des Groſsen Statüe zu Petersburg. Der erſte Guſs geſchah im Auguſt 1775, und lief unglücklich ab. Der Kaiſer und das Pferd kamen ohne Kopf hervor. Man arbeitete aufs Neue, goſs 1777 wieder; nun gelang der Guſs und wurde 1782 aufgeſtellt.

Ich will nun auch kürzlich das Verfahren beym Modellieren und Gieſsen beſchreiben. Der Künſtler macht ſeinen Kern aus den trockenſten Materien, aus Erde, Haaren, Miſt, Ziegelmehl. Denn überzieht er denſelben mit Wachs, welches auf das feinſte zu der Figur gebildet wird, welche der Künſtler vorſtellen will.

Ferner wurden noch zwey andere Ritter. Statüen von Ludwig XV. in Frankreich gemacht und mit gutem Erfolg in Bronze gegoſſen. Nemlich zu Rennes 1754 von Gor; wozu le Moine das Modell machte; — und zu Rheims 1763 von Pigalle.

Diese wächserne Figur bestreicht er mit der Moule, welche aus dem feinsten Thon und Asche gemacht wird und denjenigen Körper bildet, den man den Model nennt. Zuerst trägt er diese ganz fein auf, damit die feinsten Theile der Figur damit bedeckt werden; harnach immer dichter. In dieser Moule werden Oeffnungen gelassen. Wenn sie bis zu einer ansehnlichen und hinreichenden Dicke aufgetragen ist; dann werden starke Lagen von Thonerde, Ziegelsteinen etc. darüber gelegt und endlich das Ganze mit eisernen Schienen umgeben, damit alles vest zusammenhalte und durch keine Gewalt zersprengt werde. Alsdann wird die Masse von Aussen mit Ziegelsteinen belegt und über das Feuer gesetzt. Das Wachs schmilzt und lauft durch die Öffnungen heraus. Dazu gehört eine sehr lange Zeit. Ist alles vollkommen abgelassen und gehärtet, dann gehts zum Guss. Der Schmelzofen ist neben dem Model erbauet, steht aber höher, als derselbe; von jenem sind Canäle nach der Figur geleitet. Wenn nun das Metall geschmolzen ist und der Guss geschehen soll, wird die Thüre des Ofens aufgestossen, und das flüssige Metall läuft durch die Canäle in die Form. (Moule, Model.) Beym Guss kommt es hauptsächlich darauf an, dass man den rechten Augenblick der höchsten Flüssigkeit des Metalls treffe. Ist der Guss geschehen, so gehören erst noch viele Tage dazu, bis er abgekühlt ist. Wenn er erkaltet ist, so werden die Ziegel und Schienen abgenommen, und die Figur steht da, aber nur noch sehr rauh. Wo Canäle waren, haben sich Zapfen angesetzt, hin und wieder sind Blasen und Vertiefungen. Nun wird er geglättet mit Branntewein, Bimsstein, Meiseln und Feilen.

Sallys Statüe hatte 3000 Vertiefungen und erforderte bis zu ihrer Vollendung 5 Jahre.

d) Eiſen. Die Erfindung des Gebrauchs des Eiſens iſt die jüngſte. Das Eiſen wird nicht gediegen gefunden, wie man oft andere Metalle findet, und ſeine Bearbeitung erfordert viel Mühe.

Statüen aus einer Compoſition von Eiſen und Erz und aus Eiſen zu gieſsen verſtanden die Alten auch. Plin. 34, 40. nennt den Ariſtonidos, Alcon als Meiſter in dieſer Kunſt. Glaucus erfand die Kunſt in Eiſen zu gieſsen. Herodot. I. 25. Pauſ. Phoc. 331. Zu Delphos waren Weihgeſchenke von ihm. v. Schol. ad Platon. Phaedr. — In unſern Zeiten iſt die Kunſt in Eiſen zu gieſsen ſehr weit gebracht worden.

Antiquariſcher Theil der Bildhauerkunſt.

Dieſer beſchäfftiget ſich mit der Terminologie, in Anſehung der Gröſse, des Rituale und der Schrift der Statüen.

I) Gröſse.

Dieſe iſt ſehr verſchieden. Man hat Statüen in Lebensgröſse, ſolche, die unter derſelben ſind, und ſolche, die ſie überſteigen. Die letztern, wenn ſie die natürliche Gröſse ſehr weit überſchreiten, heiſsen Koloſſen. In dieſer Form wurden die Götterbilder gemacht. Znr Idee, die Bilder der Götter in ungeheurer Gröſse vorzuſtellen, gab wahrſcheinlich die alte Dichterſprache Gelegenheit, welche den Körpern der Götter eine ungeheure Gröſse gab. Der Mars des Homers, der von der Pallas mit einem ungeheuern Stein zu Boden geſchleudert wurde,

Επτα δ' επεχε πελεθρα

bedeckte ſieben Hufen. Il. Φ, v. 385.

Poseidaon überschreitet mit drey Schritten den Ida, und mit dem vierten gelangt er an den Ort, wohin er sich begeben wollte. II. N. 20.

Αυτικα δ' εξ ορεοσ κατεβησατο παιπαλεωτοσ
Κραιπνα ποσι προβιβας. Τρεμε δ'ουρεα μακρα και υλη
Ποσιν υπ' αθανατοισι Ποσειδαωνος ιοντος.
Τρις μεν ορεξατ' ιων, το δε τετρατον, ικετο τεκμωρ
Αιγας — — —

Pallas hat einen Helm, unter welchem sich so viel Streiter verbergen können, als hundert Städte ins Feld zu stellen vermögen. Il. E. v. 744.

Κυνεην εκατον πολεων πρυλεεσσ' αραρυιαν.

Die Alten hatten sehr viele Kolossen, manche von unglaublicher Gröſse.

Der Olympische Jupiter war wahrscheinlich 60 Schuh hoch.

Der Apoll zu Delphos hatte 35 Ellen in der Höhe.

Der Jupiter des Lysipps zu Tarent 60 Schuh; andere sagen 40 Ellen.

Der Koloſs der Sonne, den Nero errichten lieſs, 90 Schuh.

Der gröſste war der Koloſs zu Rhodus des Gares, eines Schülers des Lysipps, er maſs 105 Schuhe. Plin. H. N. 34. sect. 18.

Von ungeheuern Kolossen haben sich in Egypten noch einige erhalten — der berühmte Koloſs des Memnons. Pocokes travels. T. II. Shaw travels Tab. XVII. XXXVI. XXXVII.

Zu Rom im Hof des Capitols sind einige Bruchstücke von Kolossen: Ein kolossalischer Kopf des Caracalla, 8 Schuh hoch von Bronze; — ein marmorner Kopf des Do-

mitians, 7 Schuh hoch, zwey ungeheure Füſse aus Marmor, eine ungeheure Hand aus Bronze.

Auch Thiere wurden in Koloſſalgröſse gemacht. Der Sphinx in Egypten — die Löwen am Eingang des Arſenals zu Venedig ſind die gröſsten, die auf uns gekommen ſind.

Die Bildnerwerke ſind ferner entweder einzelne Statüen, oder Gruppen. (συμπληγμα)

II) In Anſehung des Rituale oder der verſchiedenen Gattungen ſind ſie

1) Statüen zu Fuſs, (pedeſtres)

2) zu Pferd, (equeſtres, bey Plin. celeres.)

3) auf Wägen. (bigae, quadrigae)

Zuerſt wurden die Götter alſo abgebildet: jede Gottheit hatte bey den Alten ihren Wagen und ihre Pferde.

Wir haben keine groſsen Werke dieſer Art, nur auf Reliefen, Gemmen und Münzen finden wir Deorum imagines in quadrigis et bigis.

Unter den Römern wurden quadrigae auf die Triumphbogen der Kaiſer geſtellt.

Die Idee, den alten Göttern Wagen beyzulegen, war von den alten Helden hergenommen, welche in der Schlacht auf Wagen fuhren. S. Heyne ad Virgil. Aen. I. 16. — Denn Wagen und Pferde waren das Symbol der Schnelligkeit.

4) Statuae iconicae — Portraitſtatüen (imagines, ſimulacra) waren Zeichen einer auſſerordentlichen Achtung. Nur derjenige, welcher in den Olympiſchen Spielen dreymal geſiegt hatte, erhielt zu Olympia eine ſtatuam iconicam. Plin. 34. 9. Die erſten Statuae iconicae ſollen zu Athen dem Harmodius und Ariſtogiton, den

den Mördern der Söhne des Pisistratus gesetzt worden seyn. Statua iconica war publica, oder privata. Die letztere konnte sich jeder setzen lassen; die erstere aber wurde verdienten Männern auctoritate et decreto senatus gewidmet.

5) Sind die Statüen entweder nackt oder bekleidet. Unter den Götterstatüen sind in der schönen Kunst, Jupiter, Äsculap, Pluto, Juno, Pallas, Ceres und Vesta allemal bekleidet, Apollo, Merkur, Eros niemals; Venus selten.

Die Römischen Portraitstatüen aus den ältesten Zeiten sind fast immer bekleidet, die Griechischen niemals: graeca res est, nihil velare. Plin. 34. 4. Zu Ciceros Zeiten scheint in Rom die Mode der Griechen, unbekleidete Statüen zu machen, zuerst aufgekommen zu seyn; denn er macht dem Verres den Vorwurf, dass er sich nackt habe abbilden lassen. Act. Verrin. II. 64. Zu den Zeiten der Kaiser aber sahe man es als heroisch an, sich unbekleidet abbilden zu lassen. So ist die Statüe des Agrippa zu Venedig.

In Ansehung der Kleidung hat man viele gelehrte Namen, als Statua palliata, togata, paludata, athletica.

Bey den Griechen und Egyptern vergoldete man die hölzernen Kunstwerke gewöhnlich. Herodot. II. Zwey solche vergoldete Egyptische Statüen sind in des Gori Museum Etr. T. I. p. 51. Die Statüen von Marmor wurden auch vergoldet: vorzüglich gerne vergoldete man die Haare. Solche vergoldete Haare hatte die Mediceische Venus. Die Statüen von Bronze wurden meistentheils vergoldet. Spuren von Ver-

goldung findet man an den Pferden über der Markuskirche zu Venedig, an dem Pferd des Mark Aurels, etc. Oft ſetzte man den Bildſäulen Augen von Edelſteinen ein. In der Villa Albani iſt ein antiker Faunenkopf aus Bronze mit Augen von Rubin. Manchmal wurden die Augen verſilbert oder ganz ſilberne eingeſetzt. S. Winkelm. T. II. p. 30.

Die Marmorſtatüen wurden auch bemahlt. So iſt eine uralte Diana-Statüe, die 1760 im Herkulan entdeckt wurde. Sie hat blonde Haare, ein weiſſes Unterkleid und Oberkleid. Um den untern Saum ſind drey ſchmale Streifen, der eine von Goldfarbe, die zwey andern mit weiſſen Blumen und Feſtons auf Scharlachgrund. Virgil. Eclog. V. 31. 32. ibique Heyne. Martial Epigr. Winkelm. T. I. p. 23.

6) Mit, oder ohne Bart.

Unter den Götterſtatüen haben in der Griechiſchen Kunſt Jupiter und ſeine Brüder, und Äsculap und Ocean allein den Bart, alle übrigen ſind ohne Bart. Die Etruſker und auch die ältern Griechen bildeten auch den Merkur, Apollo etc. als bärtige Männer.

Bey Portraitſtatüen haben blos die Philoſophen den Bart; die übrigen Griechen trugen keine Bärte. Bey den Römern waren die Bärte bis a. u. c. 454. Mode. Varro de re ruſtica II. c. II. In dieſem Jahr kam der erſte Barbier aus Sicilien; und erſt von Scipio Africanus dem Groſſen wird bemerkt, er habe ſich alle Tage den Kopf und Bart ſcheren laſſen. Nun ward es allgemeiner Gebrauch, der mit dem Jahr anging, in welchem man die toga virilis anzog.

Nachher waren verſchiedene Moden; man lieſs einige Spuren vom Bart ſtehen, man ſchor ihn ganz ab.

Adrian war der erſte, der ſich den Bart wieder wachſen lieſs.

Bärtige Statuae togatae ſind alſo nicht älter, als Adrian. Spitz- und Knebelbärte ſind neuere Ergänzungen.

III) Statüen mit Schrift heiſſen Statuae literatae.

Die Schriften befinden ſich meiſt entweder an der Baſis, oder am Gewand, oder an den Schenkeln. Die Schrift drückt manchmal das Subject, manchmal den Künſtler aus. Die Mode Schriften auf den Statüen ſelbſt anzubringen, war nicht allein in den älteſten Zeiten der Kunſt gewöhnlich, ſondern auch in den Zeiten der ſchönen Kunſt. Von den ſpätern Zeiten ſ. Brunk Analecta T. I. p. 139. n. LXVIII. Phidias ſchnitte ſeinen Namen in einen Daumen des Jupiters. Bey den Hetruskern war es ſehr gewöhnlich. Oft ſind dieſe Schriften Betrug, wie bey der Venus von Medicis.

Bücher über den antiquariſchen Theil der Kunſt ſind:

Bulenger, de pictura, plaſtica, ſtatuaria. Lond. 1627.

Fegretius, de ſtatuis roman. Holm. 1656.

Comte Guasco, Eſſai hiſtor. de l'uſage des ſtatues chez les anciens. Brux. 1768.

Drittes Capitel.

Aelteſte orientaliſche Völker, bey denen die bildenden Künſte eingeführt waren.

Die älteſten Völker, bey denen man Spuren von bildenden Künſten findet, waren die Aſiatiſchen Völker, welche in den am Kaukaſus ſüdöſtlich und ſüdweſtlich liegenden

Ländern wohnten: ferner Indien, Babylon, Aſſyrien, Phönicien, Egypten. Dieſe Länder wurden am erſten cultivirt und zu ordentlichen Staaten eingerichtet. Das Babyloniſche Reich entſtand ſchon im Jahr der Welt 1900. Um eben dieſe Zeit wurde vielleicht auch der Aſſyriſche Staat errichtet; und die Gründung des Phöniciſchen und Egyptiſchen Staates fällt vielleicht in keine ſpätere Epoche.

Eſſai hiſtorique ſur l'ancien état des Arts, des Manufactures et des Connoiſſances chymiques de l'Aſie, traduit de l'Anglois de M. Delaval, dans les Mélanges de Litterature étrangére. Par. 1785. T. II. n. 3.

Le Monde Primitif analyſé et comparé avec le monde moderne par M. Court de Gébelin. Par. 1773. ſeqq.

Alle dieſe Völker hatten ſchon in den älteſten Zeiten Künſte: ſie können alſo als die älteſten Erfinder derſelben angeſehen werden. Wie hoch aber die Erfindung der Künſte bey jedem derſelben hinauf zu ſetzen ſey, iſt unbekannt; die weſtlichen Völker, deren Nachrichten von ihnen auf uns gekommen ſind, lebten zu ſpät; mit manchem wurden ſie auch erſt in den ſpätern Jahrhunderten bekannt. Von dieſen können wir alſo für die Erfindung und das Alter der Künſte unter den Orientalern wenig lernen. Daſs aber die Künſte unter dieſen Völkern ſchon in den älteſten Zeiten bekannt waren, iſt gewiſs.

Die Indianer ſind wahrſcheinlich das älteſte Volk in der Welt; von uralten Kunſtwerken derſelben trifft man hin und wieder Spuren an. Vorzüglich beweiſt die groſse Pagode auf der Inſel Elephanta, und die darin angebrachten Kunſtwerke, daſs die Indianer ſchon in den alten Zeiten bildende Künſte gehabt haben. Niebuhr Reiſebeſchr. T. II. p. 32. ſeqq.

Reliefe findet man auch bey Niebuhr T. II. Über alte Indianiſche Cultur und Kunſt ſind ſchöne Bemerkungen in Hiſtorical diſquiſitions concerning the Knowledge the ancients had of India, by W. Robertſon. Lond. 1791. 4. Fr. Paullini Syſtema Brahmanicum etc. Rom. 1791. p. 51. ſeqq.

Bey den Babyloniern und Aſſyriern findet man bildende Künſte ſchon in den früheſten Zeiten. Die alte, fabelhafte Geſchichte von einer Aſſyriſch - Babyloniſchen Königin Semiramis, welche im 18ten Iahrhundert vor Chriſti Geburt gelebt haben ſoll, nennt eine Menge von Kunſtwerken, welche dieſelbe verfertigen lieſs. Diodor von Sicilien führt an L. II. c. 8. 9. es habe dieſe Königin in ihrem Pallaſt auf Ziegelſtein Thiere von allerley Art in halb erhabener Arbeit bilden laſſen; auf dieſe Figuren habe man dann Farben aufgetragen, daſs ſie zu leben ſchienen. Dieſe Thiere hatten eine Gröſse von 4 Armslängen. In der Mitte ſah man die Königin einen Löwen erlegen. An einem andern Ort waren die Bildſäulen des Belus, des Ninus, der Semiramis und ihrer vornehmſten Staatsbedienten von Erz.

Ferner erzählt Diodor l. c. daſs dieſe Königin auf der Zinne eines, von ihr mitten in Babylon erbauten Tempels, drey Statüen von gediegenen Gold habe ſetzen laſſen, den Iupiter, die Iuno und die Rhea. Iupiter war in der Stellung eines Gehenden, und 40 Fuſs hoch. Rhea ſaſs auf einem goldenen Wagen, hatte zu ihren Füſſen zwey Löwen, und neben ſich zwey ungeheure Drachen von Silber. Iuno ſtand, hielt mit der Rechten eine Schlange an den Kopf und in der Linken einen mit edlen Steinen beſetzten Scepter.

Noch ungeheurer waren die Werke, welche Semiramis auf dem Berge Bagistan soll haben verfertigen lassen. Diodor l. II. c. 13. erzählt nach dem Ktesias, daſs eine Seite dieses Berges 17 Stadien in senkrechter Höhe gehabt habe; daſs Semiramis diese habe ebnen und ihr Bildniſs mit 100 Mann Leibwache darein hauen lassen. Ausser diesen Werken der bildenden Kunst wird dieser Königin noch die Aufführung der prächtigsten Gebäude zugeschrieben. Diod. l. c. Strabo XVI. p. 1071.

Daſs an dem ganzen Bericht von den Kunstwerken, die der Semiramis zugeschrieben werden, so wie an ihrer ganzen Geschichte viel fabelhaftes seyn mag, ist sehr wahrscheinlich: Man sieht daraus aber doch, daſs man in Assyrien und Babylon Sagen hatte welche die Einführung der bildenden Künste in das höchste Alterthum dieses Staates setzen. Gewiſs ist es, daſs die Baukunst von diesem Volke schon in den ältesten Zeiten sehr cultivirt worden ist. Die ältesten Orientalischen Sagen setzen das erste groſse Gebäude, wovon man in der Geschichte Nachricht findet, in diese Gegend, den sogenannten Babylonischen Thurm. I. Mos. XI. und von den groſsen Gebäuden in der Stadt Babylon reden auch die Profan-Schriftsteller. Herodot. I. 178. Diod. Sic. II. 68. Strab. XVI. 1072. In den Städten Ninive, Ekbatana und Baktra waren ebenfalls wichtige Gebäude.

Von alter Assyrischer Kunst fand man in den neuern Zeiten Überreste. Herr Anquetil berichtet in Mem. de l'Ac. des Inscr. T. XXVII. p. 159. ein Reisender, Pere St Albert habe auf der Straſse von Bagdad nach Ekbatana folgendes angetroffen. Er sah einen Felsen, vor dem ein Canal gezogen war; in dem Felsen waren 3 groſse Nischen

mit 30 Fuſs hohen Figuren eingehauen, welche einen König, eine Königin und einen Officier vorſtellten. Otter hat dieſen Felſen auch geſehen. S. Voyage T. I. 184. Dieſe Figuren hält man für einenTheil jenes Werks der Semiramis, wovon Diodor ſpricht.

Giuliano di monte calabro will am Euphrat die Ruinen des Belustempels geſehen haben, es iſt aber Betrug.

Die Phönicier müſſen auch in den älteſten Zeiten ſchon bildende Künſte gehabt haben. Ihr Staat war der älteſte handelnde Staat am mittelländiſchen Meer, und ihnen dankte das Alterthum eine Menge der wichtigſten Erfindungen. Daſs ſie die Buchſtabenſchrift, nach einer faſt gemeinen Meinung des Alterthums erfunden haben, beweiſt, daſs ſie nicht ohne Kenntniſs der Zeichnungskunſt geweſen ſind. Ihre Kunſtarbeiten ſind alle verloren, bis auf einige Münzen.

Zur Zeit des Salomons findet man Phöniciſche Baumeiſter beym Tempelbau zu Jeruſalem.

Die künſtlichen Arbeiten der Sidonier kennt ſchon Homer. Il. Ψ, 744. Z, 289. Od. O, 155.

Von Iüdiſcher Kunſt hat man auch nichts mehr, als einige Münzen aus den Zeiten der Maccabäer.

Daſs die Einwohner des glücklichen Arabiens bildende Künſte hatten, erhellet aus Agatharchides bey Diod. p. 180. S. Heeren l. c. p. 294. ſeqq.

Die Perſer haben ſchon in den Zeiten ihrer erſten Könige bildende Künſte gehabt; dieſes beweiſen noch viele Überreſte. Ich rede hier nicht von den prächtigen Ruinen von Palmyra, denn dieſe ſind Überreſte der Griechiſchen Kunſt. Die Ruinen von Perſepolis hingegen, ſind Werke, von Perſiſchen Künſtlern verfertigt und im Perſi-

schen Geschmack gearbeitet. Sie sind das gröſste Denkmal von dem Kunstfleiſs und der Überwindung der Schwierigkeiten in der mechanischen Bearbeitung der Materialien.

S. von diesen Ruinen: Voyage du Chardin T. II. p. 140. Voyage par M. le Bruyn T. I. p. 207. Niebuhrs Reisebeschr. II. p. 121. sequ. Persepolis illustrata. Lond. 1731. fol. mit 6 Kupfertafeln. Caylus in Mem. de l'acad. des Inscr. T. XXIX.

Die Ruinen von Persepolis sind Überreste eines ungeheuern Gebäudes. Wir wissen weder die Zeit, wann es erbauet, noch wann es zerstört wurde, noch zu welchem Gebrauch es diente. Die gemeine Meinung ist: es wären diese Ruinen Überreste von dem Pallast, den Alexander M. anzünden lieſs. Allein man sieht daran keine Spur vom Feuer; auch ist es so fest, daſs die Zerstörung desselben kein Werk weniger Stunden seyn konnte. Wurde es vielleicht durch ein Erdbeben zerstört, oder durch die Religionswuth der Christen oder Muhamedaner? Niebuhr hält dieses Gebäude für einen groſsen Tempel; allein die Perser hatten keine Tempel.

Eine Meile von diesen Ruinen sind an einem Berg die Gärten der alten Persischen Könige; dabey sind in halberhabener Arbeit die Thaten des Rustans, des Herkules der Perser. Niebuhr. T. II. 155. tab. 33.

Andere Überbleibsel von Persischer Kunst sind Gemmen, Amulete, Bronze-Platten. Ferner gibt es edle Steine, die man für Persisch hält, an denen man aber bald merkt, daſs sie nicht Persisch sind.

Aus den Zeiten der Römer hat man verschiedene Monumente von Griechischer Kunst, welche sich auf Persi-

ſche Ideen und Myſterien, vorzüglich auf die Sacra mithrica beziehen. Dieſe kamen im Krieg der Piraten, die Pompejus beſiegte. nach Italien, verbreiteten ſich in mehrern Theilen des Römiſchen Reichs und kamen zu den Zeiten der Antoninen erſt recht in Flor.

Mithras iſt nach der Bemerkung Anquetil's (in: Memoires ſur les langues anciennes de Perſe, Mem. de l'Ac. des Inſcr. 8. 31.) ein Perſiſches Wort, (Methra) und der Name des Genius, der die Sonne begleitet. Er iſt das Symbol des anbrechenden Tages und gibt Fruchtbarkeit. Ihm iſt der 7te Monat im Iahre heilig, und der 16te Tag in jedem Monat wird nach ihm benennet.

Mithras wurde in den Myſterien Δεος εκ πετρας genennet, Porphyrius de antro Nymphar. Iuſtin. Martyr. dial. cum Tryphone p. 296.

Die alten Perſer ſollen ihn für den Sohn eines Steines gehalten haben, weil Feuer aus dem Stein geſchlagen werden kann.

Er wurde gebildet mit einem Löwenkopf, weil die Sonne im Zeichen des Löwen ihre gröſste Stärke hat, oder wie der Scholiaſt des Statius ſagt: quia hic Deus ceteros ſui numinis et potentiae impetu excellebat, ut inter ceteras feras Leo. Eine ſolche Statüe von weiſsem Marmor, 5 Palmen hoch, fand man zu Rom. Montf. Ant. 1. tab. 215. i.

Manchmal wird er von einer groſſen Schlange viermal umwunden vorgeſtellt. Zwiſchen den Windungen der Schlange ſind die 12 Zeichen des Thierkreiſes, um die 4 Jahrszeiten und die 12 Monate anzuzeigen.

Sehr häufig kommt er auf Reliefen vor. Da iſt er ein Iüngling mit fliegendem Gewand und Phrygiſcher

Mütze, welcher vor einer Höle auf einem Stier kniet, dem er einen Dolch in den Hals stöſst. Zu beyden Seiten sind zwey Genien, eben so gekleidet, wie Mithras, von denen der eine, eine emporgehaltene, der andere, eine niedergesenkte Fackel trägt. (Morgen und Abend.) Um ihn her ist gewöhnlich ein Hund, eine Schlange, ein Scorpion, ein Rabe, manchmal mehr, manchmal weniger Thiere. Die vornehmsten sind in Villa Borghese. Brigentii descr. p.58. Gal. Giustiniani. II. 81. 82. Monum. Matthaeior. III. 1. Villa Albani in Winkelm. Storia etc. T. I.

Über die Deutung ist man nicht einig; einige meinen: der Jüngling, welcher den Stier tödet, stelle die Macht der Sonne über den Mond vor; andere: der Stier bedeute die Erde, der Jüngling die Sonne, welche die Erde mit ihren Strahlen gleichsam verwundet und fruchtbar macht.

Der Hund ist vielleicht der Hund Sura, dem in der Persischen Mythologie viele Naturkräfte und Reiz zur Reproduction beygelegt werden.

Schlange, Löwe und Scorpion sind Bilder der Lebenskraft in den Harpokratischen Monumenten; vielleicht haben sie hier ebenfalls diese Bedeutung.

Hyde de relig. vet. Persar. c. 4. Martini explic. de monument. p. 231. Philippi a Turre monument. veteris Antii. p. II. c. 1. Caylus monument. expliq. p. 342.

Syrer.

Die Ruinen von Baalbeck und Palmyra.

Die Ruinen von Palmyra hat schon le Bruyn aufgenommen. Im Jahr 1751. machten Bowerie und Dawkins in Gesellschaft des Robert Wood eine berühmte Reise nach Asien. Sie gingen über den Archipelagus nach Asien, und zogen längs der Küste hinauf. In Syrien gin-

gen sie von Bairuith über den Libanon nach Damaskus und von da zur ungeheuern Wüste. Nach einigen Tagreisen im Sand kamen sie an einen Eingang von Bergen, welcher zu einer unübersehbaren Ebene führte. Hier lag die Stadt Palmyra, oder Tedmor, welche Salomo erbauete. 1. Chron. 8, 4. Die Römer lernten diese Stadt erst unter dem Marc Aurel kennen.

Unter dem Galienus errichtete Odenates ein grosses Reich in Asien, dessen Hauptstadt Palmyra war. Diese Stadt wurde nun auf das herrlichste nach Griechischer Architektur gebaut; die Gegend war mit Bäumen besetzt und voll kleiner Ströme und Bäche. Da der Handel von Indien über diese Stadt nach den Asiatischen Küstenstädten ging; so wurde sie bald reich und blühend. Odenates wurde gegen das Ende seines Lebens mit dem Kaiser Aurelian in einen Krieg verwickelt. Er starb während desselben, und hinterliess das Reich seiner Tochter Zenobia, deren Minister Longin war. Lange vertheidigte sie sich gegen den Aurelian; endlich musste sie sich ergeben. Der Kaiser liess ihr das Reich als eine dem Römischen Staat zinsbare Provinz. Als die Armee abgezogen war, rebellirte sie von Neuem. Der Kaiser sahe, dass er die Stadt nicht im Zaum halten konnte, und liess sie also zerstören, und die Einwohner wegführen. Nachher verwüsteten grosse Erdbeben das Ganze. Die Stadt hatte 12 Englische Meilen im Umkreis und ihre Gebäude waren von weissem blendenden Marmor.

Von Palmyra sind einige Alterthümer nach Europa gebracht worden. Montf. II. p. 179. The Ruins of Palmyra. Lond. 1753. mit 53 Kupfertafeln.

Baalbeck, (beſſer Baal beith) Griechiſch Heliopolis — Auch hier ſind groſse Werke der Griechiſchen Kunſt. Man findet von dieſer Stadt in der Geſchichte erſt unter den Antoninen Nachricht. Auf Münzen des Caracalla kommt der Name Heliopolis vor. Pocok T. II. p. 11—17. Im Jahr 1760. iſt dieſe Stadt durch ein Erdbeben ganz zerſtört worden.

The Ruins of Baalbeck otherwieſe Heliopolis in Coelo—Syria. Lond. 1753. fol. mit Wood's Einleitung.

Die Egypter hatten in den älteſten Zeiten ſchon bildende Künſte. Auch bey dieſem Volke verliert ſich der Urſprung derſelben in der fabelhaften Geſchichte. Es legte ſeinen älteſten Königen Seſoſtris und Meſtres die Errichtung groſser Kunſtwerke bey, deren Zeitalter in die fabelhafte Periode Egyptens fällt. Plin. H. N. 36. 14.

Gewiſs iſt es aber, daſs zu Moſis Zeiten im Jahr der Welt 2550 ſchon viele Kunſt in Egypten war; denn dieſer Anführer der aus dieſem Lande wandernden Colonie der Iſraeliten brachte bey den Geräthen der Stiftshütte mehrere Egyptiſche Ideen an. Z. B. die Cherubim waren die Sphinxe der Egypter.

Von den Kunſtideen und Werken der Egypter wird in der Folge weitläufiger gehandelt werden.

Die Bildnerey der Morgenländiſchen Völker brachte lauter ungeheuere Rieſengeſtalten hervor und ſehr componirte ſymboliſche Vorſtellungen; aber keine angenehmen Bilder. Für ſolche Vorſtellungen iſt ihre Phantaſie zu feurig und zu unbezähmt. Es ſcheint dieſe feurige Phantaſie der Morgenländer habe das Auſſerordentliche und Überſpannte in den Kunſtwerken eben ſowohl hervorgebracht, als in ihren Gedichten, und daſſelbe in der Bildnerey eben

so sehr beliebt gemacht, als in der Dichtkunst. Aber so wie die Gedichte der Morgenländer den kältern Abendländern selten gefallen können, so machen auch ihre Kunstwerke bey weitem nicht den angenehmen Eindruck auf uns, den die Werke derjenigen Völker machen, deren Phantasie durch Nachdenken geleitet und gemäſsigt ist.

In Africa waren einige Völker, bey denen man schon in den ältern Zeiten Bildnerey und Kenntniſs der Bearbeitung der Metalle antrifft. Zu Herodots Zeiten waren die Makrobier ein solches Volk. Herodot II, 17—25.

Heeren über Politik etc. der alten Völker, p. 250. sequ.

DRITTES BUCH.

Geschichte der Kunst einzelner Völker.
Der Egypter.

Erstes Capitel.

Entstehung dieser Nation. — Ihre eigenen Sitten, Classen oder Stände, Religion, Hindernisse der Wissenschaften und Künste bey ihnen. Epochen ihrer Geschichte und ihrer Kunst. Verschiedener Stil in der Kunst bey ihnen. Ursachen, warum die Egypter bey allem Kunstfleiss nicht zur schönen Kunst fortschritten.

Unter den Völkern des Alterthums, von denen beträchtliche Kunstwerke auf uns gekommen sind, behaupten die Egypter das höchste Alterthum. Alle Werke, welche wir von ihnen haben, sind in einem, diesem Volke ganz eigenen Geschmack gebildet; viele zeichnen sich wegen ihrer ungeheuern Massen, und alle wegen der ungewöhnlichen Darstellung vor den Kunstwerken der übrigen Völker aus. Es reizt daher alles unsere Neugierde. Aber diese können wir nur in wenigen Stücken vollkommen befriedigen; denn noch ist die Kunst, die Egyptischen Werke zu deuten, erst in ihrem Entstehen, und so lange hierin keine weitern und sicherern Fortschritte gemacht werden, bleiben uns viele Werke der Egypter räthselhaft.

Die ältesten fremden Völker, welche in das Land kamen, das vielleicht von den Griechen zuerst Ägyptos genennt wurde, waren Abkömmlinge des Stammes Mizraim, welcher aus Asien durch Arabien nach Afrika gezogen war, sich mit den dortigen Einwohnern vereinigt, und verschiedene kleine Staaten errichtet hatte, die in der Folge zu einem einzigen grossen Staat zusammenflossen.

Diese Völker waren vielleicht nebst den Indianern die ersten, welche es vor den übrigen Völkern der alten Welt in der Cultur und den Künsten sehr weit brachten. Die Beschaffenheit des Landes veranlasste Erfindungen und Künste schon in den frühesten Zeiten. Der Nil, der von Süden nach Westen das Land durchfliesst, tritt alle Jahre in den Sommermonaten aus, überschwemmt und düngt das Land. Diese Naturereigniss gab zu manchen Erfindungen Anlass. Man musste Canäle ziehen lernen, um das Wasser in die Gegenden zu leiten, wohin der Fluss nicht dringen konnte; man musste lernen Schleusen bauen, um das Wasser nach Belieben zurückhalten zu können; man musste die Felder jährlich theilen, weil die Überschwemmungen alle Jahre die Gränzmerkmale vernichteten. Da die meisten Wohnungen in der Nähe des Flusses lagen, oder da bey der Überschwemmung, derselbe auch zu den entferntern drang; so musste man Dämme bauen, wodurch die Wohnungen gesichert wurden, und die Wohnungen musten von so dauerhaften Materien und so fest angelegt werden, dass keine Gewalt des Wassers ihnen schaden konnte. Diese Bedürfnisse, welche die Einwohner dieses Landes hatten, machten eine Menge von mathematischen und mechanischen Erfindungen nothwendig.

Darinn brachten es auch die Einwohner ſo weit, daſs ſie die erſtaunenswürdigſten Anlagen machten, und in der Mechanik Dinge ausrichteten, welche noch jetzt in Bewunderung ſetzen. Diod. I. 94.

Die meiſten dieſer groſsen Anlagen exiſtirten ſchon gegen das Jahr der Welt 2000. I Moſ. 12. Denn damals war Egypten ſchon wegen ſeiner Fruchtbarkeit, ſeines Reichthums, ſeiner künſtlichen Arbeiten bekannt. Es hatte ſich alſo dieſes Volk ſchon in den früheren Jahrhunderten aus der Barbarey zu einem gebildeten Volke erhoben, und die Urſache ſeiner frühern Cultur war groſſentheils die ſonderbare Beſchaffenheit des Landes, das es bewohnte, welche eine frühe Anſtrengung des Geiſtes nöthig machte.

So verſchieden das Land von allen Ländern der alten Welt war, ſo verſchieden waren die Einwohner deſſelben in ihren Sitten, Lebensart, in ihren Ideen von den übrigen Völkern. Sie hatten keinen Umgang mit andern Völkern; das Reiſen in andere Länder war ihnen verboten, und Fremde fanden keine gute Aufnahme, und wurden verachtet. Handlung und Schiffahrt trieben ſie nicht: hingegen wendeten ſie alle ihre Sorgfalt auf den Ackerbau. Dieſes letzte machte, daſs ſie in manchen Erfindungen, welche auf denſelben ſich bezogen, es ſo weit brachten; ihr Mangel an Umgang mit Auswärtigen aber war Urſache, daſs ſich ihre Nationalideen und Sitten ſo lange bey ihnen erhielten, daſs ſie hinter andern Völkern in der Cultur zurückblieben, weil ſie deren Erfindungen nicht benützen konnten, und daſs ſie, wie die heutigen Japaner und Chineſen, alle andern Völker verachteten, und ſich allein für das weiſeſte Volk hielten.

Alle Egypter waren in fünf Claſſen eingetheilt, In die Claſſe der Prieſter, wozu auch die Könige gehörten; in die Claſſe der Soldaten; Bauern; Hirten; und Künſtler. Jede dieſer Claſſen war von der andern getrennt, und keiner konnte aus einer Claſſe in eine andere übergehen. Der Sohn des Prieſters wurde wieder Prieſter etc. Dieſe Einrichtung hinderte den Fortgang alles Guten und erzeugte Indolenz und Liebe zum Hergebrachten. bey allen Stämmen: Deſpotismus bey den Höhern, und ſclaviſche Denkungsart bey den Niedrigen. Der Prieſterſtand war alleine der geehrteſte bey den Egyptern, ſelbſt die Könige hingen von ihm ab; er allein war im Beſitz der Wiſſenſchaften von jeder Art; die übrigen Stände waren verachtet und lebten unter dem drückendſten Pfaffendeſpotismus.

Die Religion war, vor den Zeiten des Einfalls fremder Völker in Egypten, zuerſt der gröbſte Fetiſchmus und Thierdienſt, und blieb dieſes auch bey dem gemeinen Volke bis in die ſpätern Zeiten. In der Folge wurden phyſiſche und aſtronomiſche Ideen in dieſelbe aufgenommen und man verehrte die himmliſchen Zeichen unter verſchiedenen Bildern und Vorſtellungen. Die Prieſter waren Charlatans, und unterhielten beym Volk den Aberglauben, rühmten ſich aber eine geheime, vorzüglichere Religion zu haben. Als die Egypter unter die Herrſchaft der Perſer kamen, nahmen ſie Perſiſche, und von den Griechen, Griechiſche Religionsideen auf.

Die Egypter waren unter den alten Völkern wegen ihrer Weisheit ſehr berühmt. Sie hielten ſich für die weiſeſten Menſchen, und gaben vor: die andern Nationen hätten Religion, Künſte und Wiſſenſchaften von ihnen

erhalten; und die andern Völker glaubten dieſes Vorgeben gerne. Herodot ſagt: die Griechen hätten ihre Gottheiten von den Egyptern erhalten. Herodot. II. Daſs dieſes Vorgeben Prahlerey der Egyptiſchen Prieſter geweſen ſey, und daſs die Wiſſenſchaften bey den Egyptern nicht ſo ſehr ausgebildet waren, als man ſich vorſtellt; kann man aus mehr als einem Umſtande ſchlieſsen.

1) Die Kenntniſſe waren blos auf den Prieſterſtand eingeſchränkt, alle andern Stände waren von der Beſchäftigung mit denſelben ausgeſchloſſen. Dieſe Einrichtung muſste nothwendig dem Wachsthum der Wiſſenſchaften nachtheilig ſeyn; denn ſie machte eine gewiſſe Claſſe von Menſchen zu willkührlichen Schiedsrichtern und Herren derſelben und hielt den übrigen gröſsten Theil der Nation in Unwiſſenheit. Daſs die Prieſter, die ihre Kenntniſſe in ihrem Stand fortpflanzten, viel für die Vermehrung derſelben gethan haben werden, iſt kaum glaublich.

2) Die Wiſſenſchaften konnten in Egypten nicht ſteigen, weil man ſich von dem Alten nicht entfernen durfte. Z. B. der Prieſter, welcher ſich mit der Heilung der Kranken beſchäftigte, durfte keine Krankheit anders behandeln, als die Vorſchriften lauteten, welche in den Tempeln aufbewahrt wurden.

3) Was den Fortgang der Wiſſenſchaften ganz unmöglich machte, war die Hieroglyphenſchrift, deren ſich die Egypter bedienten. Dieſe Schriftart war, als die Buchſtabenſchrift noch nicht erfunden war, Bedürfniſs bey den alten Völkern. Nach der Erfindung derſelben wurde ſie überall abgeſchafft und die bequemere Buchſtabenſchrift eingeführt, nur die Egypter behielten ſie noch bey. Sie nahmen zwar die Buchſtabenſchrift an und bedienten ſich

derſelben im gemeinen Leben; aber die Geſchichte des Landes, die wiſſenſchaftlichen und Religions-Gegenſtände wurden in Hieroglyphen aufgezeichnet. Jene Schrift nannte man die gemeine (δημοτικα γραμματα,) und dieſe, die heilige Schrift. (ἱερα γηαμματα,) Diodor. Sic. I. p. 72. ed. Rhodom. Durch den Gebrauch der letzten wurde die Ausbreitung der Wiſſenſchaften ſehr gehindert: Denn 1) da nur die Prieſter den Sinn derſelben verſtanden, ſo hingen alle Kenntniſſe allein von ihnen ab, und die andern Claſſen erfuhren davon nicht mehr, als die Prieſter ihnen mittheilen wollten. 2) Selbſt für die Prieſter erſchwerten die Hieroglyphen das Studium der Wiſſenſchaften, und machten genaues Aufzeichnen neuer Entdeckungen, wo nicht ganz unmöglich, doch gewiſs ſehr ſchwer. Man hatte nämlich für neue Erfindungen keine Zeichen; dieſe zu bezeichnen, muſste man ſich ſchon vorhandener Zeichen bedienen, und Ein Bild zum Zeichen mehrerer Begriffe machen. Daraus muſste eine groſse Verwirrung, und endlich Unkunde der Hieroglyphen ſelbſt entſtehen. Durch dieſe miſsverſtandenen Hieroglyphen kamen ſchon in den ältern Zeiten viele Irrthümer in die älteſte Geſchichte und Religion der Egypter.

Die Geſchichte der Egypter hat vier Hauptepochen:

1) Die Zeit, da Egypten ein für ſich beſtehender Staat war; bis A. M. 3460.
2) Egypten unter Perſiſcher Herrſchaft, von Cambyſes bis zum Untergang des Perſiſchen Staats. 3460—3654. Olymp. 62, 3. Ante Chriſtum 524.
3) Unter den Griechen, bis 3954.

4) Unter den Römern.

Diese Epochen der Egyptischen Geschichte sind für die Geschichte der Egyptischen Kunst wichtig. Denn nach ihnen kann man ebenfalls in derselben folgende Kunst-Epochen machen:

1) Da Egypten seine eigenen Könige, Religion und Sitten hatte, bis auf die Eroberung Egyptens durch den Cambyses.

In dieser ganzen Epoche findet man reine Egyptische Kunst und lauter Landesideen in ihren Werken. Die Egypter hatten bis auf ihren letzten einheimischen König Psammitichus keinen Umgang mit Ausländern, und sahen keine fremden Kunstarbeiten, ihre Bildungen sind also alle national. Ihre Figuren haben keine Grazie noch Schönheit, stehen oder sitzen in steifen gezwungenen Stellungen; die Arme hängen an dem Leib gerade hinab, als wären sie an denselben fest gemacht; die Füsse stehen entweder gerade neben- oder vor einander; die Augen sind geschlossen, lang und recht winklicht: das Gewand hat keine Falten und scheint nasse Leinwand zu seyn, welche hart am Körper anliegt. Nerven, Beine und Muskeln sind gar nicht angezeigt, der Kopfschmuck aber ist oft herrlich gearbeitet. In diesen Zeitraum fällt die Errichtung aller grossen Werke der Egypter.

2) Epoche der Egyptischen Kunst, als das Land unter der Hoheit der Perser war. Cambyses eroberte Egypten Olymp. 62, 3. Herodot. III. 1—15. rottete die alte Religion aus, zerstörte Tempel und Kunstwerke, und suchte den alten Priesterstamm zu vertilgen. Unter Persischer Hoheit blieben die Egypter bis zum Untergang des Persischen Staats. Während dieses Zeitraums litte die Kunst in

Egypten eine groſse Veränderung. Die Nation war ſehr tief geſunken und lebte unter fremdem Druck; ſie konnte nun nicht mehr groſse Werke, wie ehehin, vollführen. Sie wurde mit fremden Nationen bekannt und nahm deren Sitten an. Dieſe Veränderung wirkte auch auf die Kunſt. Der Stil, der daraus entſtand, war eine Vermiſchung aus dem ehemalig Egyptiſchen und dem Perſiſchen — der Egyptiſchperſiſche Stil. Von Kunſtwerken aus dieſem Zeitraum haben wir nichts, als einige Kleinigkeiten, Gemmen, Metallplatten etc. Man ſieht auf den Vorſtellungen Perſiſche Gegenſtände, Coſtume, Kleidung. S. Caylus T. I. p. 18. III. 10. IV. 12. 35.

3) Epoche in der Egyptiſchen Kunſt; vom Untergang des Perſiſchen Staats, bis zur Eroberung Egyptens durch die Römer. A. 3654 — 3954. — Nach Alexanders des Groſsen Tode errichtete ein General deſſelben, Ptolomäus, Ol. 115. ein griechiſches Reich in Egypten, deſſen Hauptſtadt Alexandria wurde. Von dieſer Zeit an ſtunden die Egypter unter griechiſcher Bothmäſsigkeit. Es kamen nun viele Griechen nach Egypten, und lieſsen ſich in Alexandria nieder. Mit ihnen kam griechiſche Gelehrſamkeit, Religion, Denkungsart und Kunſt dahin. Die Egypter gewöhnten ſich allmählig an griechiſche Ideen, nahmen fremde griechiſche Gottheiten unter ihre Landesgottheiten auf. Griechiſche Künſtler ſtellten Egyptiſche Gegenſtände vor, ohne die griechiſche Kunſt völlig dabey aus den Augen zu ſetzen. Hieraus entſtand eine Vermiſchung des altegyptiſchen Stils mit dem griechiſchen, in welchem Egyptiſche Ideen in griechiſcher Kunſt vorgetragen wurden. In dieſem Stil haben wir noch viele Kunſtwerke übrig.

4) Eine vierte Epoche der Egyptischen Kunst war unter den Römern.

Schon in den frühern Zeiten war Egyptische Religion nach Rom gekommen. Man findet Spuren von derselben schon zu den Zeiten des Sylla gegen A. V. C. 675. Kunstwerke in Egyptischem Geschmack aber werden damals kaum zu Rom verfertigt worden seyn. Unter dem Hadrian aber wurde vieles zu Rom im Egyptischem Geschmack gearbeitet. Es war dieser Kaiser für die Egyptischen Werke so sehr eingenommen, dass er eine Menge Kunstwerke verfertigen liess, worinnen Egyptische Ideen in Griechischem Geschmack vorgetragen waren. Mit diesen füllte er in seiner Villa bey Tibur einen Pavillon an, den er Canopeum nannte, aus dessen Ruinen eine Menge dergleichen Kunstwerke in den neuern Zeiten ausgegraben worden sind. Man kann diesen Stil der Kunstwerke den Stil der Nachahmung nennen.

Der Egypter bearbeitete alle Materialien zu Kunstwerken: Metall, Stein, Thon, Holz. Die Werke aus dem letztern sind grosse Seltenheiten, theils, weil die Materie sehr zerstörbar ist; theils, weil die Egypter wenig in Holz mögen gearbeitet haben; denn in Egypten wächst wenig Holz.

Die Schwierigkeiten der mechanischen Bearbeitung überwanden die Egypter gänzlich. Kein Volk verstand, die härtesten Massen so gut zu bearbeiten, als der Egypter. In der Zeichnung beobachtete er die strengste Proportion und Genauigkeit, aber bis zur schönen gefälligen Kunst schritt er nicht fort.

Die Ursachen, warum die Egypter bey allem Kunstfleiss nicht zur schönen Kunst fortschritten, waren:

1) Der Egypter hatte felbft keinen fchönen Körper, Die Beine ihrer Füffe waren ausgebogen, die Gefichtsbildung lang und wenig erhaben, wie die Äthiopier. Die Frauen waren fehr fchmal an den Hüften und aufferordentlich ftark an der Bruft. Der Künftler fahe keine fchönen Körper, konnte alfo keine Idee von Schönheit bekommen.

2) Das Temperament der Egypter war traurig und melancholifch. Was bey den Griechen zum Vergnügen gehörte, Mufik und Gymnaftik, war in Egypten verboten. Diodor. Sic. I. 73. ed. Rhodom.

3) Der Egypter hatte in den Zeiten der Exiftenz feines eigenen Staates keinen Umgang mit fremden Nationen, fah alfo keine andern und fchönern Bildungen. Als er fremde Nationen kennen lernte, ward er unterjocht, und unter dem äufferften Druck gehalten, und konnte keine grofsen Kunftwerke mehr aufführen.

4) Anhänglichkeit an alte Sitten und Ideen, und deren Darftellung hinderte den Künftler am weitern Fortfchreiten in feiner Kunft. Die Gegenftände der bildenden Kunft waren faft alle mit der Religion im Zufammenhang, der Künftler mufste fich alfo auch in fpätern Zeiten nach den ältern rohern Muftern richten, und durfte felbft bey beffern Einfichten fich nicht davon entfernen. Dafs der Künftler etwas beffers leiften konnte, wenn er nicht durch die Religion eingefchränkt war, fieht man aus den Egyptifchen Thierfiguren, worunter einige äufserft vortreffliche Stücke angetroffen werden. In der Bildung der menfchlichen Figuren hingegen erhub er fich nicht über die alte Art der Bildung derfelben Daraus fcheint man fchliefsen zu können, dafs er bey denfelben weniger

Freyheit gehabt haben müſſe, als bey der Bildung der Thiere.

5) Die Abtheilung der Stände; auch das gröſste bildende Talent durfte kein Bildner werden, wenn es nicht aus der Künſtlerclaſſe entſprungen war; und hingegen muſste der Sohn eines Künſtlers die Lebensart ſeines Vaters ergreifen, wenn er auch noch ſo wenig Künſtlertalent hatte.

6) Die wenige Achtung, welche der Künſtler hatte, hinderte den Fortgang der Künſte ebenfalls. Der Künſtler gehörte in Egypten zur niedrigſten Volksclaſſe.

Zweytes Capitel.

Beſchreibung der Egyptiſchen Kunſtwerke. Schriften über Egypten.

Von Egyptiſchen Kunſtwerken haben ſich noch eine groſse Menge von den gröſsten Coloſſen, bis auf die kleinſten Figuren, erhalten. Groſse Coloſſen gibts in Europa nicht; in Egypten aber trift man deren noch verſchiedene an. Einige Stücke von mittlerer Gröſse und eine groſse Menge von kleinen Figuren findet man in Europäiſchen Cabinetten.

Auſser den Statüen exiſtiren von Egyptiſcher Kunſt Basreliefe, die auf einzelnen Tafeln, Obelisken und Wänden der Gebäude angebracht ſind, Gemählde auf Gebäuden und Mumienkäſten; Denkmale der Baukunſt, Tempel, Pyramiden, Obelisken.

Egyptiſche Ideen in Statüen vorgeſtellt.

Man hat eine Menge Statüen aus Baſalt, Granit, Erz, Thon und Kalkſtein. — Die Zeichnungen, welche davon

in Kupfer gestochen sind, sind meistens schlecht; der Charakter ist selten treu dargestellt, und fast nirgends ist angegeben: was restaurirt ist.

Statüen in Egypten.

In Ober-Egypten findet man die grösten Colossen an dem heutigen Karnack, wo ehehin das alte grosse Theben stand.

Bey den Alten war eine Bildsäule berühmt, welche die Griechen für die Statüe des Memnons hielten, der nach der Fabel ein Äthiopier, und Sohn der Aurora war, den Trojanern im Krieg gegen die Griechen beystund und vom Achilles getödet wurde. Quint. Calab. II. 99. f. Es gieng die Sage, dass, wenn die aufgehende Sonne dieselbe bescheine; so gebe sie einen Klang von sich. Strabo XVII. Pausan. I. c. 42. Philostr. v. Apollon. l. 6. c. 3. Plin. H. N. XXIV. 7.

Der wahre Name der Statüe ist Pha-menova, ein Symbol der aufgehenden Sonne, daher heisst sie ein Sohn der Morgenröthe. — Nach einigen soll Cambyses, nach andern ein Erdbeben dieselbe umgeworfen haben. Pausanias l. c. redet von ihr, als von einem noch zu seiner Zeit verstümmelten Werk. In der Gegend des alten Theben findet man grosse Ruinen von einem ungeheuern Gebäude, vielleicht einem ehemaligen Tempel. An den Zugängen zu demselben sind mehrere Fragmente von grossen Colossen. Zwey Colossen sind darunter noch erhalten; beyde aus Granit, der eine aus Einem Stück, der andere war in der Mitte abgebrochen, und aus 5 Lagen von Steinen wieder ergänzt worden. Diese letzte Bildsäule hält man für die Statue des Memnons, und die Ruinen für das be-

kannte memnonium. An beyden Füssen der Statüe sind griechische und lateinische Innschriften eingegraben, welche von Personen herrühren, welche den Schall gehört haben. Diese machen es fast gewiss, dass dieses die alte berühmte Statüe sey. Dass Pausanias von dieser Statüe als von einer zerbrochenen redet, beweisst nicht, dass sie wirklich damals noch zerstümmelt war. Sie konnte längst wieder hergestellt gewesen seyn, dem Pausanias aber war dieses nicht bekannt. Pococke gibt in Observations of the east T. I. pl. 29, 35, 36. Zeichnungen von der Memnonssäule. Die Höhe der ganzen Statüe hat er nicht gemessen: vom Fuss bis zum Knie mass er 19 Fuss und die Länge des Fusses war 5 Fuss. Das Piedestal der Statüe war 30 Fuss hoch und 19 Fuss breit. An der Einen Seite desselben ist eine griechische Inschrift, die er Tab. 55 geliefert hat.

Norden Voyage pl. 110. hat auch eine Zeichnung von der Memnonsstatüe. J. Bruce in Travels to discover the source of the Nile in the Year 1768, 69, 70—73 Edinburg 1790. 4. hält dio Memnonssäule für einen Nilmesser. Norden hält nicht, wie Pocoke die noch aufrecht sitzende, sondern die umgestürzte Bildsäule, für die Säule des Memnons, worinn ihm v. Veltheim beystimmt in: Etwas über Memnons Bildsaeule, Nero's Smaragd, und die Kunst der Alten in Stein und Glas zu schneiden, als Zusaetze zur Abhandlung über die Reformen in der Mineralogie v. A. Fr. v. Veltheim. Helmst. 94. 5.

Ferner sind merkwürdig die

Statüen beym Grab des Osymandyas, zu Luxxor, in der Gegend des alten Theben. Diodor von Sic. lib. I. p. 44. f. ed. gibt eine weitläufige Beschreibung desselben. Die Ü-

berreste sahen Pocock und Norden, und beschreiben sie, Pocock. T. I. tab. 39, 40, 41. Nord. pl. 106. Die Figuren, welche fast bis an den Kopf in Sand begraben sind, sind aus Granit.

In dieser Gegend sind noch mehrere Colossen.

Egyptische Vorstellungen in Europäischen Cabinetten.

Isis.

In den ältesten Zeiten war Isis wahrscheinlich ein roher Fetisch; aber was sich die ältesten rohen Egypter darunter dachten, und wie sie denselben abbildeten, ist unbekannt. Vielleicht war das Bild der Kuh die älteste Abbildung derselben, und Isis war der Fetisch, unter dessen Bild der Genius dieser Thierclasse verehrt wurde. Dass diese Meinung nicht ganz ohne Grund sey, erhellet daraus, dass noch in den spätern Zeiten ein Ochs unter dem Namen Apis göttlich verehrt wurde; und dass dieser Apis eine Beziehung auf die Isis gehabt habe, erhellet aus dem Zeugniss der Alten. Suid. v. *Απις, τουτον Αιγυπτιοι σεληνη τιμωσι, και ἱερος ἠν ὁδε βȣς της σεληνης.* cf. Plutarch. de Isid. et Osirid. p. 368. und vorzüglich daraus, dass er ausser dem Zeichen der Sonne auch Zeichen des Mondes an sich haben musste.

In der Folge wurde die Idee der Isis weiter ausgebildet, und man trug astronomische und physikalische Ideen auf dieselbe über.

Da die Hörner des Ochsen mit der Form des zunehmenden und abnehmenden Mondes Ähnlichkeit haben, so trug man die Idee des Mondes auf sie über, und Isis ward das Symbol des Mondes. Diod. Sic. I. 10. ed. Rhodom. cf. eund. p. 22. 23. Plutarch de Isid. et Osir. p. 372. Nun wurde die Gestalt, unter der man sich den Fetisch Isis

dachte, veredelt; aus dem Ochſen wurde eine weibliche Figur mit einem Ochſenkopf; endlich eine ganze menſchliche Figur mit oder ohne Hörner auf dem Kopf. Aus dieſer allmähligen Ausbildung der Figur der Iſis erhält die alte argiviſche Mythe Licht. Nach dieſer wurde Jo in eine Kuh verwandelt, kam nach Egypten, erhielt allda ihre menſchliche Geſtalt wieder und wurde unter die Götter aufgenommen. Dieſe Fabel kam urſprünglich aus Egypten nach dem Peloponnes, welches aus dem Wort Jo erhellet, das in der Egyptiſchen und Argiviſchen Sprache den Mond bedeutet. Wahrſcheinlich bildete man in Egypten, als die Colonie, welche Arguas bevölkerte, aus dieſem Lande auswanderte, die Jo oder Iſis als eine Kuh, und veränderte ſpäterhin ihre Geſtalt in eine menſchliche und trug auf ſie den Begriff des Mondes über. Die Argiver, welche von dieſer Ausbildung hörten, trugen dieſelbe in dem genannten Mythus vor. S. Pauſan. X. p. 881. Lucian Dial. D. T. I. p. 208. ib. Hemſterh.

Ferner; dem Mond legten die Alten groſse Kräfte bey; die Egypter dachten ſich, daſs er das Auffchwellen des Nils veranlaſſe. Dieſe Idee wurde auch auf die Iſis als Symbol des Mondes übergetragen; und die Egypter ſagten: der Nil ſchwelle durch die Thränen der Iſis auf. So wurde Iſis Symbol des auffchwellenden Nils. Pauſan. in Phocic. p. 881. Syneſius de providentia p. III. Als dieſes hat ſie das Siſtrum in der Hand, durch deſſen Geräuſch das Rauſchen des Nils bey ſeinem Auffchwellen angezeigt wird.

Durch das Auffchwellen des Nils wird das Land befruchtet, daher wurde Iſis das Symbol der Fruchtbarkeit, oder der fruchtbaren Natur. Plutarch de Iſid. et Oſir. p.

366. Daher wird ſie mit dem Harpokrates an der Bruſt gebildet. Auf dieſe Idee bezieht ſich, meinem Ermeſſen nach, ein Basrelief des Card. Borgia, Iſis mit dem Ochſenkopf ſteigt aus dem Nil herauf, und hält einen Becher in der Hand, woraus dem vor ihr anbetenden Volk einige Ströme Waſſer zufließen. In den Griechiſch-Egyptiſchen Denkmalen und auf Münzen wird ſie mit einem ausgeſpannten Segel vorgeſtellt, weil man ihr die Erfindung der Segel, deren man ſich bey der Nilfahrt dediente, zuſchrieb: davon kam die Idee her, daſs ſie über die Stürme gebiete. Lucian. Dial. D. l. cit. Schol. Juvenal. Sat. XII. 7. Zoëga Numi Borgiani Aegypt. p. 108. Als Symbol des Aufſchwellens des Nils hat ſie auch den Schlüſſel zur Nilſchleuſse in der Hand.

Der Nil bringt durch ſein Aufſchwellen Fruchtbarkeit über Egypten, aber wenn er zu ſtark anwächſt, wird er zerſtörend. Dieſes war eine Folge des Zorns der Iſis; daher bildete man ſie in dieſer Hinſicht mit einer Viper in der Hand, als Symbol der zerſtörenden Natur. Iſis Thermuthis. ἡ διδȣσα θανατον Zoega l. c. p. 214.

Auf dem Kopf hat Iſis eine Kugel, das Signum divini numinis; manchmal die heilige Schlange, das Zeichen des Lebens — oder eine Lotosblume, ebenfalls das Symbol der Gottheit. Die Lotosblume iſt nirgends gut abgebildet. Über die Pflanze ſ. Mem. de l'Acad. des Inſcr. Tom. III. p. 181. Cabinet d'Orleans. I. 12. Antinous, de plantis Aegypt. c. 34. Über den Egyptiſchen Lotus. Hamb. Magaz. XXIII. 201.

Als Symbol der Natur war ſie in dem Tempel zu Sais, über dem, nach Plutarch, folgende Inſchrift war: Ισις

εγω ειμι παν το γεγονος, και ον, και εσομενον, και το εμον πεπλον ȣδεις των θνηλων απεκαλυψεν.

Statüen der Isis. Isis wird immer bekleidet abgebildet.

1) Ächt Egyptische.

Bey Pocock T. I. tab. 60, 61. ist eine ächtegyptische sitzende Isis; sie hat die Lotosblume auf dem Kopf.

In der Villa Verospi, wo ehehin der Circus Sallustii war, wurden zwey alte Isisstatüen ausgegraben. Zwey davon sind bey Montf. T. II. tab. 107. 2, 3. Die erste ist aus röthlichem Granit: am Gürtel war sie angesetzt; der ganze rechte Arm ist modern.

Eine Isis aus schwarzem Granit über Lebensgröſse, 14 Palmen hoch, wurde ebenfalls zu Rom gefunden, das ganze Gesicht ist angesetzt; Arme und Beine sind ergänzt. Montf. Supl. T. II. tab. 36.

Zwey Colossalstatüen der Isis, aus rothem Granit stehen im Porticus des Nebengebäudes des Capitols, wo die antiken Kunstwerke aufbewahrt werden. Montf. Supl. II. tab. 35 und 37.

Eine sonderbar bekleidete Isis von Bronze ist Montf. Suppl. II. t. 108.

Ein sonderbarer Isiskopf ist in Mus. Brandenb. T. III. p. 300.

Isis mit dem Harpokrates, die gewöhnliche Vorstellung ist: daſs Isis den kleinen Harpokrates an der Hand führt, oder als ihren Säugling auf dem Schoſs hält. Die meisten dieser Figuren sind klein und von Bronze, oder gebrannter Erde. Montf. T. II. tab. 105. n. 3. Suppl. T. II. tab. 38. 2. Beger Thes. Brandenb. T. III. p. 301. Shaw. Travel. p. 425.

2) Griechisch - Egyptische Isis.

Auf dem Capitol sind verschiedene Isisbildnisse von griechischer Kunst, aus schwarzem Marmor. Sie wurden in den Ruinen der Villa Adriani gefunden. Ihr Oberkleid ist aus einem zottigten Tuch, gausapum genannt. Montf. Suppl. II. tab. 40.

Zu Charlottenburg ist eine griechische Figur, welche man für eine Isis hielt. Allein sie hat das Hauptkennzeichen der Isisbilder, den Knoten nicht, womit das Kleid der Isis zusammengehalten wird. Beger l. c. p. 301. Aus diesem Grund halte ich auch die Statüe bey Montf. T. II. tab. 110. 1. für keine Isis.

Eine im Egyptischen Geschmack von einem Griechischen Künstler gebildete Isis ist bey Beger l. c. 301. 1.

Eine andere Griechische Isis aus schwarzem Basalt ist in der Villa Albani. Sie wurde auch in der Villa Adriani gefunden. Winkelm. Storia T. I. tab. 7.

Im Hof des Pallastes des Venetianischen Gesandten zu Rom steht ein Bruchstück einer Griechischen Isis, aus weissem Marmor, in Colossalgrösse. Winkelm. Storia T. I. p. 73.

Eine andere Vorstellung der Griechischen Isis war: Isis von einer grossen weiblichen Schlange umwunden. Die weibliche Schlange ist das Symbol der Fruchtbarkeit. Montf. Suppl. II. 43.

Die Kaiserinnen liessen sich gerne als Isis abbilden. So ist bey Montf. T. III. tab. 16. 2. Julia Tiberii als Isis abgebildet.

Osiris

war in den ältesten Zeiten das Symbol des Nils. Da Isis das Symbol des aufschwellenden und das Land befruch-

tenden Nils war; so wurde Osiris der Bruder und Gatte der Isis. Da ferner Isis das Symbol des Mondes war; so wurde auf den Osiris die Idee der Sonne übergetragen, und er wurde das Symbol derselben. Als Symbol des Nils und der Sonne wurde Osiris nebst der Isis der höchste Genius von Egypten. Plutarch de Isid. et Osir. p. 363. und Sympos. l. VIII. Wahl VIII, p. 729. Euseb. Praeparat. Lib. III. c. 11. Daher wünschte man auch den Verstorbenen: δοι σοι ὁ Οσιρις το ψυχρον ὑδωρ.

Vom Nil wird die Fruchtbarkeit des Landes befördert; daher ist in der physischen Religion der Egypter, Osiris der Wohlthäter des Landes, der Erfinder des Ackerbaues, der gute Genius von Egypten. Der Sonnenlauf bestimmt die Tages- und Jahreszeiten; die Sonnenwärme befördert die Fruchtbarkeit des Landes, daher ist in der astronomischen Religion der Egypter Osiris der Schöpfer und Erhalter der Welt. S. Diod. Sic. I. p. 10. ed. Rhodom. Macrob. Saturn. I. c. 21. und als dieser ist er wieder der gute Genius von Ägypten.

Als dieser wird er gebildet: als König. Er sitzet auf seinem Thron, mit der königlichen Mütze geziert, über der die Sonnenscheibe und die heilige Schlange, das Symbol der Unsterblichkeit, angebracht ist. In der einen Hand hat er den einem Pflug ähnlichen Scepter, das Symbol des Getraidebaues; und in der andern den Schlüssel zum Nil, oder eine Peitsche, das Zeichen der Herrschaft. Kircher. Oedip. T. II. p. 354. und Obelisc. Pamphil. Montfauc. T. II. tab. 106. Pocock. T. I. t. 48. Montf. Suppl. II. 51.

Osiris wurde personificirt, und zu einem uralten König von Ägypten gemacht, dem das Land seine Cultur

dankte. Die Fabel ſagt, ſein Bruder Typhan habe ihn umgebracht und zerſtückt. Seine Gattin Iſis habe die zerſtückten Glieder aufgeſucht, und alle, bis auf die Zeugungsglieder, wieder gefunden. Die gefundenen Glieder habe ſie den Prieſtern gegeben, daſs ſie dieſelben begraben ſollten, mit dem Verbot, niemand zu ſagen, wohin ſie dieſelben gelegt hätten. Diod. I. 14, 15. Plut. Iſ. et Oſ. 336. Zu dieſer Mythe gab vielleicht eine Hieroglyphe Anlaſs, welche ſich auf die Natur des Nils bezog. — Unter dem böſen Dämon Typhon, dachte ſich der Ägypter das Meer; denn er verabſcheut die Seereiſen. Dieſer tödet den Oſiris, weil der Nil ſich in das Meer ergieſst und von dieſem gleichſam vernichtet wird. Iſis, oder die fruchtbare Natur ſucht den Nil wieder auf, als den ſie befruchtenden Gatten, und findet ihn wieder, wenn er wieder anwächſt. Aber ſie fand ſeine Zeugungstheile nicht; d. i. die Quellen des Nils und die geheime befruchtende Kraft ſind unbekannt. Daſs die Fabel vom Tod des Oſiris auf eine ähnliche Art gedeutet werden kann, beweiſst eine alte egyptiſche Sitte: Es trauerten nämlich die Ägypter, wenn der Nil abnahm, und ſie ſtellten Freudensbezeugungen an, wenn er wieder aufſchwoll, und gleichſam wieder auflebte.

Es kann zu dieſer Fabel aber auch die aſtronomiſche Religion Anlaſs gegeben haben. Oſiris als Symbol der Sonne hat die Finſterniſs zum Feind, dieſe wird dann unter dem Bilde des Typhon vorgeſtellt. Der Typhon tödet den Oſiris, wenn die Sonne untergeht; ſeine Gattin Iſis, das Symbol des Mondes, ſucht ihren getödeten Gatten auf — der Mond erſcheint, wenn die Sonne untergegangen iſt, und folgt ihr gleichſam nach.

Oſiris wird mit Hinſicht auf dieſe Fabel, eingewickelt, als eine Mumie vorgeſtellt. In den Händen trägt er den Scepter und die Peitſche. Dieſe Vorſtellung des Oſiris iſt ſehr gemein. Montf. T. II. tab. 106. ſeq. Caylus. T. I. tab. 2. T. II. tab. 7.

Spätere Schriftſteller glaubten: Oſiris ſey von den Ägyptern deswegen eingewickelt vorgeſtellt worden, um anzuzeigen, daſs die Götter auch ohne Füſſe ſich bewegen können. — Heliodor. Hiſt. Aethiop. III. 13. p. 199.

Die Ägypter, welche den Oſiris an ihre Geſchichte anſchloſsen, machten ihn zum Erfinder des Getraidebaues; er ſoll groſse Reiſen unternommen; Völker unterjocht und gebildet haben. Diodor. l. c. Da die Griechen von ihrem Dionyſos einen ähnlichen Mythus haben; ſo verwechſelten ſie den egyptiſchen Oſiris mit ihrer Gottheit. Die Ägyptiſchen Prieſter lieſsen dieſes gerne geſchehen, weil es ihrer Eitelkeit ſchmeichelte und die andern Völker in dem Wahn beſtärkte, daſs ſie ihre Religion und Cultur den Ägyptern zu danken hätten.

Harpokrates und Orus

war das Symbol der jungen, d. i. der wiederkehrenden Sonne nach dem kürzeſten Tag. Er wird als ein Säugling der Iſis, als ein ſchwaches Kind gebildet, weil die Sonne um dieſe Zeit am wenigſten Kräfte hat. Daher legt er die Hand an den Mund, die gewöhnliche Bewegung eines neugebornen Kindes, daher iſt ſein Kopf ganz kahl, und hat nur auf der rechten Seite eine Haarlocke *). Daran erkennt man den Harpokrates auf allen Denkmalen. Montf. T. II. 105. und 123.

*) Die Haarlocke iſt oft in Kupferſtichen falſch als ein Horn gezeichnet. Z. B. bey Montf. T. II. t. 127.

Gewöhnlich liegt er als ein Säugling im Schoofs der Ifis. Die Griechen bildeten den Harpokrates oft; gaben ihm bald die Attribute des Herkules, bald der Fortuna, bald anderer Gottheiten. Montf. T. II. t. 124. Ein griechifcher Harpokrates wurde in Villa Hadriani gefunden und ift im Muf. Capitol. Muf. Cap. III. 74.

Die Sonne erhält aber mit dem Fortrücken der Jahrszeit, Stärke. Das Symbol der Sonne, wenn fie Stärke gewinnt, ift Orus. Anfangs war Harpokrates und Orus einerley; in der Folge wurde feine Idee von dem Begriff des Harpokrates getrennt, welcher zur Zeit der Griechen mehrere Celebrität erlangte, da die griechifche Kunft ihn oft vorftellte, und die Griechen eine neue Idee auf den Harpokrates übertrugen.

Harpokrates als Horus, oder als die Sonne in ihrem Zunehmen und ihrer Stärke wird auf Reliefen fehr oft angetroffen. Er erfcheint dann oft mit Schlangen, Scorpionen, jungen Löwen oder Tygern und Hirfchen in den Händen; — alles ift Symbol der Lebenskraft und Stärke, alfo der Kraft der zunehmenden Sonne gegen die Zeit der Sommerfonnenwende. Meiftens fteht ihm der Falke, das Symbol der Sonne zur Seite. Bisweilen fteht er auf Krokodillen, oder fitzt auf einem Thron, deffen Fufsfchemel mehrere Krokodille find, um die heftige Wirkung und Zerftörung, welche die Sonnenhitze in der Natur hervorbringen kann, anzudeuten. Denn das Krokodill ift das Symbol der zerftörenden Zeit. Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 640. ed. Potter. Warum ein Attribut des Horus, Löwen find, zeigt Horapollo in Hieroglyph. I. 17. 21. S. Kircheri Oedip. T. II. 259. Montf. Suppl. II. t. 52.

Horus reitet manchmal auf einem Wolf, um den geschwinden Lauf der Sonne anzuzeigen. So kommt er auf einer Münze des Trajans, im Königlich - Französischen Museum vor.

Harpokrates sitzt manchmal auf einem Widder. Numi Aeg. Borg. p. 156. tab. IX. Bisweilen steht der Widder neben ihm. So erscheint er auf dem Pamphilischen Obelisk. Dann zeigt er die Sonne an, welche nach dem Winter stärker wird.

Auf einigen Denkmalen sieht man ihn, wie er mit emporgehobenen Händen aus einem Blumenkelch hervorkommt, wieder als Symbol der neuen sich zu ihrer Stärke empor arbeitenden Sonne.

Manchmal sitzt er auf einer Lotosblume. Diese Blume ist Signum divini numinis. So kommt er oft auf Gemmen vor.

Die Griechen trugen auf den Harpokrates die Idee des Stillschweigens über. So verstanden sie seine Bewegung der Hand gegen den Mund. S. Vogel über Rel. der Egypter. p. 185.

Serapis. S. Zoëga Num. Aegypt. p. 125 und 400 und 78.

Was Serapis in den ältern Zeiten in Egypten gewesen sey, ist nicht bekannt. Man findet keine Spuren von seinem Daseyn, als zur Zeit des Alexander M. Plutarch in Alexandr. p. 705. cf. Diog. Laert. vita Diogenis Cynici. lib. VI. § 63. — Aus einigen Notizen aber scheint doch zu erhellen, dass eine Gottheit schon in den ältern Zeiten zu Memphis unter dem Namen Serapis verehrt worden sey. S. Pausan. in Attic. p. 42. Jablonski im Panth. Aeg. p. 233 f. hat die hieher gehörigen Stellen gesammelt.

Zur Zeit des Ptolomäus Soter wurde eine Gottheit aus Sinope nach Alexandrien gebracht, welche die Egypter mit ihrem ältern Serapis verglichen und alſo nannten. Tac. Hiſt. IV. 84.

Bey den alten Egyptern ſcheint Serapis in ihrer aſtronomiſchen Religion die Sonne bezeichnet zu haben, wenn ſie zur Zeit der Winterſonnenwende unter die Erde geht und die untere Halbkugel durchläuft. Macrob. Sat. I. 19.

Die Griechen trugen ihre Idee des Pluto auf den Serapis über und dieſer wurde nun der Gott der Unterwelt. Julian. Imp. Orat. IV. p. 136. Cyrill. Alex. adverſ. Julian. p. 13. — Endlich wurde er bey den Griechen als ein Gott der Heilungskunſt angeſehen und mit dem Äskulap verwechſelt. Arrian. exp. Alex. M. VII. 26.

Alles Bilderwerk, worauf Serapis erſcheint, iſt aus den Zeiten der Griechen, kein altes Egyptiſches Originalſtück haben wir nicht.

Serapis wird in der Phyſiognomie dem Jupiter ähnlich gebildet, mit ſtarken Haarlocken und Bart, daher die Benennung Jupiter Serapis, aber ganz bekleidet. Auf ſeinem Haupte hat er einen Scheffel. Was dieſer bedeute, iſt nicht ausgemacht. Einige ſuchen darinn die Idee der Gerechtigkeit, der Billigkeit, des Überfluſſes. Andere halten ihn für ein Nilmaas, wodurch das Steigen und Fallen des Nils angemerkt wurde. Suid. v. Serapis. Andere ſahen es für das Zeichen der höchſten Gewalt an, weil es einer Prieſtermütze ähnlich iſt.

Vielleicht hatte die älteſte Egyptiſche Vorſtellung des Serapis eine Kugel auf dem Kopf, das Zeichen der Gott-

heit, wie bey den Isisstatüen; woraus die Griechen nachher einen Scheffel machten, weil dieser für ihre Bildungen eine bessere Form gab. — Zu Alexandria hatte Serapis einen prächtigen Tempel, das Serapeum; dem Ammian. Marcellin. l. 22. nur das Capitol zu Rom vorzog. Theodosius zerstörte denselben.

Im Mus. Pio Clement. ist ein Kopf eines Serapis in Colossalgröſse aus schwarzem Basalt; und ein anderer von weiſsem Marmor, ebenfalls in Colossalgröſse. Der letzte hatte ehemals eine Strahlenkrone auf dem Kopf, die ihm als Symbol der Sonne zukam.

Bey Montf. T. II. 221. 1. ist eine Abbildung einer Statüe. Bisweilen wird er von einer groſsen Schlange umwunden, mit einem Gewand vorgestellt, worauf Thiere angebracht sind. — Symbole vom Kreislauf der Sonne und ihren Wirkungen. Montf. Suppl. *T.* II. 42.

Als Pluto, mit dem Cerberus, sieht man ihn auf Gemmen. Montf. T. II. t. 121. 4. 5.

In der Idee des Äskulaps ist Serapis bey la Chause. p. 48.

Canopus. Zoëga. l. c. p. 34.

Die Griechen bildeten den Canopus als eine Vase, worauf ein Menschen- oder Thierkopf war. Man hielt diese Figur für ein Symbol des Nils; und Ruffin. in hist. eccles. erzählt eine lächerliche Fabel, wie der Egyptische Canopus den Sieg über das Feuer erhalten habe.

Die altegyptische Idee des Canopus war ganz verschieden. In den alten Egyptischen Mysterien war ein Symbol von runder Gestalt, worunter man in der geheimen Religion die immer schwangere Natur, oder den Vater der Natur und der Welt vorstellt; d. i. den höchsten

Genius. Synesius sagt daher: die Egypter hätten die Gottheit in ihren Mysterien unter einer runden Gestalt vorgestellt. Synes. de laude calv. p. 73. Als man anfieng die Gottheiten in menschlicher Gestalt abzubilden, so machte man statt dieser runden Figuren des Demiurgus oder Weltschöpfers, auch eine menschliche Figur. Aber um die alte Idee beyzubehalten, bildete man dieselbe mit einem ungeheuer dicken Leib, und machte die übrigen Glieder nur sehr klein. Einige dieser dickbäuchigen Figuren haben sich noch erhalten. Man sieht, dass einige einen jungen Menschen, andere einen alten Mann vorstellen. Der erste ist Taus, dann Opifex ordinator, custos mundi. Manetho ap. Euseb. nennt ihn Saturnus, d. i. die Zeit, in der alles geschieht. Die andere Vorstellung heisst Manetho Chnuphi, welches Wort Syncellus durch Fons vitae, bonus genius, spiritus universi erklärt. Die Griechen nennen diese Figur bald Chnophi, bald Chnubis, Chonuphis, Oenubis, Onuphus, Anubis, Mnevis. Diese Figur ist der Canopus. Es ist also derselbe das Symbol des Weltschöpfers und Erhalters. Daher erklären auch einige die eben genannten Namen, aus welchen das Wort Canopus entstanden ist, durch ἀγαθος δαιμων, andere durch νȣν εαυτον νοων. Euseb. Praep. Ev. III. 3. Jambl. de Myst. VIII. 3. Cic. de Nat. Deor. III. 22. Plutarch de Iside et Osir. p. 359. Manetho ap. Syncell. p. 40. Dass dieser ἀγαθος δαιμων mit dem Canopus einerley gewesen sey, erhellet auch daraus, weil die Griechen den Namen der Canopischen Mündung des Nils durch ἀγαθος δαιμων übersetzen. Ptolom. Geogr. IV, 5. Solche dickbäuchige Canopusfiguren sind bey Kircher in Oedip. T. II. 448. Pocock. T. I. t. 42. 67. 14. Shaw travels p. 420. — Herodot sahe eine solche Fi-

gur zu Memphis und verglich ſie mit dem Vulkan der Griechen. Herod. III. 37. Auf dieſe Meinung konnte der Geſchichtſchreiber leicht kommen, denn in der älteſten Griechiſchen Mythologie war Vulkan ebenfalls Opifex mundi und wurde hinkend vorgeſtellt.

Die Griechen, für deren Kunſt die Egyptiſche Form des Canopus nicht paſste, veränderten ſeine Geſtalt. Sie machten aus der dickbäuchigen Figur ein ſchönes Gefäſs mit erhabener Arbeit geziert, und ſetzten demſelben einen Menſchenkopf auf. Von dieſem Griechiſchen Canopus haben ſich verſchiedene vortrefliche Stücke erhalten. Ein Hauptſtück aus ſchwarzem Baſalt iſt im Muſ. Capitol. Muſ. Capit. I. 82. ein anderes aus eben der Materie in der Villa Albani. Andere Abbildungen ſind in Le Grand Cabinet Romain. p. 62. Montf. T. II. t. 132. 133. Suppl. II. t. 49.

Anubis. Zoëga. l. c. p. 138.

In den Zeiten des roheſten Fetiſchmus, da noch Thiere angebetet wurden, hatte auch der Hund ſeine Verehrung. Als man anfieng die Gottheiten in menſchlicher Geſtalt abzubilden, bildete man ein Ideal in Menſchengeſtalt mit einem Hundskopf, und nannte es Anubis. Wahrſcheinlich hatte daſſelbe zuerſt keine andere Bedeutung, als daſs es das göttlich verehrte Symbol des ganzen Hundegeſchlechts war. In der Folge wurde er mit der Mythologie des Oſiris verbunden und für einen Sohn deſſelben ausgegeben, den er mit der Nephthys, der Gattin des Typhons erzeugt haben ſoll. Er iſt als Sohn des Oſiris ein Gefährte deſſelben und der Iſis. Plut. Iſ. et Oſir. p. 356. Vielleicht wurden noch andere Ideen hineingetragen: Zoëga. Aus Diod. Sic. I. p. 87. ed. Henr. Steph. ſcheint man

ſchlieſsen zu können, daſs er der Genius der Jagd geweſen ſey. Vielleicht wurde überhaupt mit ihm der Begriff eines Genii tutelaris verbunden und gieng ſeine Idee in die des Canopus über, mit deſſen Namen der Name Anubis auch viele Ähnlichkeit hat. Für Egyptiſche Vorſtellungen des Anubis halte ich die Abbildungen bey Montf. T. II. 129. 1. Suppl. II. 51. b. Winkelm. Storia etc. T. I. tab. VI.

Die Griechen trugen auf den Anubis die Idee des Merkurs über, und bildeten ihn in menſchlicher Geſtalt mit allen Attributen des Merkurs. Plutarch. de Iſide. p. 355. Abbildungen von ihm ſind bey Montf. T. II. 128. 1. ſeqq. — Nun wurde er für einerley mit dem Theuth (Genius mentis) gehalten.

Eine groſse Figur des Anubis iſt im Muſ. Capitol. aus ſchwarzem Marmor; und eine andere in der Villa Albani. Beyde wurden in den Ruinen der Villa Hadriani gefunden.

Bubaſtis.

Eine menſchliche Figur mit einem Katzenkopf. In den Zeiten des groben Thierdienſtes wahrſcheinlich die Figur, worunter das Katzengeſchlecht angebetet wurde. In der aſtronomiſchen Religion war dieſes Idol das Sinnbild des Mondes; weil die Katze bey Nacht ſieht, und der Mond bey Nacht leuchtet. Plutarch. de Iſ. et Oſir. p. 376. Demetr. Phal. §. 159. Da Iſis das Symbol des Mondes war; ſo wurde Bubaſtis und Iſis mit einander vermengt. Die Griechen verglichen dieſes Idol mit ihrer Diana. Anton. Lib. metam. XXVIII. ib. Verheyk. Man hat verſchiedene, aber nur kleine Bilder vom Bubaſtis. Montf. T. II. 126. Die Stadt Bubaſtis wurde nach dieſem Idol

genennet. — Vielleicht ist die Figur bey Winkelm. T. I. tab. VI. ein Bubaſtis.

Arveris.

Ein uraltes Äthiopiſches und Egyptiſches Idol; in den erſten Zeiten vielleicht Fetiſch des Geiergeſchlechts; ſpäter Genius des Lichts. Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 671. ed. Potter. weil der Geier ſehr hoch gegen die Sonne fliegen kann. Auf Denkmalen iſt er als eine menſchliche Figur, mit dem Slchlüſſel der Nilſchleuſse und dem Scepter abgebildet, und einem Falkenkopf. — Seine Verehrung iſt auf dem Obelisc. Flamin. vorgeſtellt. S. Montf. T. II. 119. Kircher. Oedip. T. III. p. 501. aus dem Barberiniſchen Muſ. Beger. T. III. 306. Auf der Tab. Iſiac. iſt ſeine Verehrung vorgeſtellt. Als Genius des Lichts iſt er oft auf den Monumenten des Oſiris, dem Symbol der Sonne. Montf. Suppl. T. II. tab. 51. Endlich verwechſelte man ihn mit dem Oſiris ganz.

Egyptiſche Prieſter.

De Schmidt, de ſacerdotibus et ſacrificiis Aegyptiorum. Tub. 1768. 8.

Man hat viele kleine, theils ganz, theils bis an die Lenden bekleidete Figuren, welche heilige Geräthe tragen. Dieſes ſind Prieſter. Einige tragen einen Halsſchmuck, der an einigen vorzüglich ſchön iſt, und faſt dem Halsſchmuck des jüdiſchen Hohenprieſters gleichkommt. Wahrſcheinlich zeigte derſelbe den vornehmern Rang der Prieſter an. Einige haben keinen Halsſchmuck und ſind nur mit einem Tuch von Leinwand umgürtet; dieſe waren wahrſcheinlich eine niedrigere Claſſe der Prieſter. Oft haben ſie die Lotosblume auf dem Kopfe; auch andern Kopfſchmuck. Der Kopfſchmuck charakteriſirte ſie auch.

— Manchmal tragen ſie Stäbe in ihren Händen, worauf verſchiedene Figuren, Schlangen, Hieroglyphen etc. angebracht ſind. Montf. Suppl. II. t. 50. — Griechiſche Vorſtellungen Ägyptiſcher Prieſter ſ. Montf. T. II. t. 115, und 116, 140.

Apis; Mnevis.

In den älteſten Zeiten wahrſcheinlich ein Fetiſch des Stiergeſchlechts, hernach Symbol der Iſis, vielleicht auch des Oſiris. Man findet ihn öfter abgebildet. Auf der Tabula Iſiaca iſt ſeine Verehrung vorgeſtellt. — Ein anderer heiliger Ochſe, Mnevis, wurde zu Heliopolis verehrt. Sein Dienſt ſcheint mit dem Einfall der Perſer in Egypten aufgehört zu haben. S. Tab. Iſiac. Vogel über Rel. der Egypt.

Sphinx.

Die Egypter und die Griechen haben in ihrer Mythologie einen Sphinx; beyde werden daher oft für einerley gehalten, ſie ſind aber von einander ſehr verſchieden, ſowohl in Anſehung der Bildung, als der Bedeutung. Der Griechiſch-Thebaniſche Sphinx iſt eine geflügelte weibliche Figur, welche ſich als ein vierfüſsiges Thier endet. Der Egyptiſche hingegen iſt ganz Löwe bis auf den Kopf, der einen Mannskopf vorſtellt.

Man leitet die Idee des Sphinx insgemein von einer Art äthiopiſcher Affen ab. Philoſtorgius in Hiſt. Eccleſ. war der erſte, der dieſe Meinung aufbrachte, welche nach ihm mehrere angenommen haben. Dieſe Affen können aber weder zum Egyptiſchen noch Griechiſchen Sphinx Gelegenheit gegeben haben. Die Griechen hatten den Mythus vom Thebaniſchen Sphinx ſchon zu Zeiten Heſiods; die Affen aber, welche zur Idee deſſelben An-

lafs gegeben haben follen, lernten fie erft feit den Zeiten der Ptolomäer kennen. — Der Egyptifche Sphinx kann aus dem Affen nicht entftanden feyn, 1) weil er ganz in der Form des Löwen gebildet ift, und ihm die weibliche Bildung und Brüfte ganz fehlen, welche diefe Gattung von Affen auszeichnet. 2) Weil unter den Thieren, welche die Egypter als Symbole gebraucht, nie Affen angetroffen werden.

Andere, welche den Sphinx zum Symbol des wachfenden Nils machen, glaubten, durch die zufammengefetzte Figur des Sphinx habe man die Zeit anzeigen wollen, wenn der Nil wächft, nämlich, wenn die Sonne aus dem Zeichen des Löwen in die Jungfrau tritt. Aber dann müfte der Sphinx halb Löwe und halb Mädchen feyn. Die Egypter bildeten ihn aber immer als einen Löwen mit einem Mannskopf. Daher heifsen ihn die Alten auch immer Ανδροσφιγξ. Herodot. II. 175. S. Caylus Recueil I. p. 45. Dupuis bey de la Chaux in defcript. des Pierres du Duc d'Orleans. p. 275. Pluche in Hift. Coeli. l. 8. Schmidt de Zodiaci Origine Ägypt. p. 51. Zoëga Nummi Aeg. Borg. p. 14.

Den ächten Sinn des egyptifchen Sphinx giebt Clem. Alex. Strom. V. 7. p. 664. und Synefius. Nach diefem ift er das Symbol der Weisheit mit Stärke vereinigt.

Der egyptifche Sphinx wird nie in Tempeln, fondern am Eingang derfelben, oder am Anfang der Gallerien, welche zu den Tempeln führten, angetroffen; entweder als Hüter der Gottheit und des Tempels, oder, wie Clemens Alex. l. c. will, um anzuzeigen, dafs derjenige, der fich der Gottheit nahen wolle, Liebe und Furcht mit in den Tempel bringen müffe. Liebe — für ihre Weis-

heit und Furcht — vor ihrer Macht. Die Vereinigung des männlichen Körpers mit dem Körper des Löwen zu Einer Figur zeigt nach dieſer Vorſtellung das Liebenswürdige und das Schreckliche der Gottheit an. S. Obelisc. Flamin.

Ächte egyptiſche Sphinxe ſind in Egypten der groſſe Coloſs. Pocock. T. I. tab. 17. Norden Voyage. tab. 46. 47. Man ſieht nur den Kopf davon, der Leib iſt ganz in Sand vergraben.

Zu Rom ſind ſchöne ächte Sphinxe etc. An der Treppe zum Capitol ſind zwey groſse aus Baſalt; ſie dienen zu Fontainenſtücken. Andere ſind in Villa Borgheſe. Zwey groſse Sphinxe von Granit, ſind im Muſ. Pioclement. Im Pallaſt Chigi zu Rom war ehemals ein berühmter Sphinx von Granit; jetzt iſt er in der Dresdner Gallerie. S. Boiſſard. T. III. tab. 100. Montf. II. tab. 129. 130.

Der Thebaniſche Sphinx war das Symbol der Grauſamkeit und Argliſt. Als die Griechen nach Egypten kamen, trugen ſie die Idee ihres Sphinx auf den Egyptiſchen über, und bildeten denſelben auch nach griechiſcher Art. Daher trift man auf egyptiſchen Werken aus den Zeiten der Ptolomäer den griechiſchen Sphinx an. S. Tab. Iſiac. — Es ſind noch einige ungemein ſchöne griechiſche Sphinxe von Marmor auf uns gekommen. Einer iſt zu Berlin. Beger. S. Zoega Num. Aegypt. p. 140. et p. 401.

Egyptiſche Basreliefe und Gravüren.

Die Egypter arbeiteten vieles en Bas Relief. Die Wände der Tempel, die Säulen, die Obelisken ſind ganz damit bedeckt. Die meiſten ſind in die Tiefe gegra-

ben *). Dadurch gab man ihnen eine gröſsere Dauer; weil die tiefgegrabenen Arbeiten nicht ſo leicht beſchädigt werden können, als die erhabenen. Durch dieſe Vorſicht haben ſich auch viele Basreliefe auf Obelisken etc. ſo ſchön erhalten, als wenn ſie erſt aus der Hand des Künſtlers gekommen wären.

Winkelmann in Storia delle arti, T. I. p. 81. behauptet: die Egypter hätten nie erhabene Reliefe gemacht. Wahr iſt es, daſs dieſelben äuſserſt ſelten ſind; aber daſs dergleichen wirklich verfertiget wurden, beweiſen einige egyptiſche Denkmale im Muſeum des Card. Borgia.

Eine 3 Fuſs groſſe marmorene Tafel mit tiefgegrabenen Figuren fand man 1709 unter den Ruinen des Kaiſerlichen Pallaſtes. Ficoroni hat ſie beſchrieben und erläutert. Montf. T. II. tab. 139.

Card. Borgia beſitzt eine Todenurne von Granit, welche inn- und auswendig voll Reliefe iſt. Niebuhr ſahe ſie noch zu Bulack, und zeichnete verſchiedene Seiten. S. Niebuhrs Reiſebeſchr. T. I. p. 206. tab. 31—35.

In Oberegypten trift man mehrere Reliefs in die Felſenwände gehauen an. Pocock T. I. 48. Norden Voyage etc. tab. 123—125. 130.

Ein Fragment eines Reliefs aus ſpätern Zeiten iſt bey Winkelm. Geſch. T. I. p. 54.

Unter die egyptiſchen Kunſtwerke, welche man in die Claſſe der Reliefe ſetzen kann, gehört vorzüglich

*) Anmerkung des Herausgebers.
Dieſes wird ſo viel heiſsen ſollen: daſs der Grund, auf welchem die Figuren ſtehen, eingeſenkt, oder tiefer iſt, als die übrige Fläche des Steins. Denn Reliefe können niemals eigentlich in die Tiefe (en creux) gegraben werden.

die Tabula Isiaca, eine Tafel von Bronze, mit Figuren, welche Emaille und mit Silber ausgelegt sind. Sie befindet sich im königlichen Museum zu Turin, und ist 3 Fuss 10 Zoll lang, und 2 Fuss 3 Zoll breit. Ehemals war diese Tafel zu Rom. Anno 1527 bey der Plünderung dieser Stadt durch die Deutschen erbeutete sie ein Soldat, der sie an einen Schmied verkaufte; von diesem wurde sie wieder an den Card. Bembo verkauft. Nach dem Tod desselben kam sie an den Herzog von Mantua. Anno 1730 fiel sie bey der Plünderung der Stadt in die Hände eines deutschen Soldaten; von dieser Zeit an wurde sie für verloren geschätzt. Vor ohngefähr 30 Jahren fand sie ein Engländer Dr. Mead in dem Museum zu Turin, und erhielt die Erlaubniss sie zu copiren.

Über die Deutung der Figuren auf dieser Tafel ist viel geträumt worden. Kircher in Oedipo Aegypt. III. p. 78. gab eine weitläufige sehr dunkle Erklärung. — Pignorius in seinem Werk de mensa Isiaca, getraute sich den Sinn dieser Tafel nicht zu bestimmen. Jablonski in Miscell. Berolin. T. VI. VII. hält sie für einen Kalender egyptischer Feste, und dieses ist das wahrscheinlichste.

In Ansehung des Alters dieser tabula ist man nicht einerley Meinung. Winkelman l. c. T. I. p. 77. hält sie für ein uraltes Werk. Warburton in Essai sur les hieroglyphes p. 294. hält sie für ein Werk aus den Zeiten der Römer. Die Meinung, dass ihre Verfertigung in die Zeiten falle, in welchen die Egypter schon Umgang mit den Griechen und Kenntniss von griechischen Ideen hatten, ist sehr wahrscheinlich: denn es kommen unter den Hieroglyphen Figuren vor, welche die Egypter erst in der Epo-

che annahmen, als ſie unter griechiſcher Herrſchaft lebten; wie der griechiſche Sphinx.

Malerey.

In der Malerey ſind die Egypter ſehr zurückgeblieben, ja man darf faſt ſagen: daſs gar keine Malerkunſt bey ihnen exiſtirt habe, wenn man unter derſelben mehr, als die Bezeichnung gewiſſer Gegenſtände mit Farben, verſteht. Sie verſtanden weder Miſchung der Farben, noch Schattirung, noch Perſpectiv. Ihre Farben lieſsen ſie, wie die Natur ſie ihnen gab, in einzelnen Hauptfarben; durch die Miſchung mehrere Nebenfarben hervorzubringen, wuſsten ſie nicht. So viel man aus den Überreſten ſieht, malten die Egypter mit 6 Farben, nämlich: mit rother, weiſſer, blauer, ſchwarzer, gelber und grüner Farbe. Das Weiſſe machte allemal die Grundfarbe; und wenn in einem Theil des Gemäldes die weiſſe Farbe angebracht werden muſste; ſo lieſsen ſie die Farbe des Grundes, welche diente, die weiſſen Partien anzuzeigen. Durch die ſchwarze Farbe zeigten ſie die Umriſſe an, und die übrigen dienten ihnen zu Gewändern u. ſ. w. Holz- und Leinwand-Malerey findet man auf den Mumienkäſten und den Binden, worein die Mumien gehüllt ſind. Montf. Suppl. *T.* II. tab. 37. Maillot Voyage etc. p. 277. Pocok, T. I. tab. 21. Kircher Oedip. III. p. 428.

In Oberegypten ſind ganze Tempelwände mit Coloſſalfiguren bemalt, woran ſich alle Farben noch vortrefflich erhalten haben. Norden in Voyage d'Egypte p. 170. ſagt von den Wandgemälden zu Memphis: Cette ſorte de peinture n'a ni ombre, ni degradation. Les figures ſont incruſtées comme les chiffres dans les cadrans des montres: avec cette difference, qu'on ne ſauroit les detacher.

Il faut convenir, que cette matiere incruſtée ſurpaſſe pour la force tout ce que j'ai vu dans ce genre. Elle eſt au deſſus de l'Al freſco, et de la Moſaique auſſi a-t-elle l'avantage de durer plus long tems. C'eſt quelque choſe de ſurprenant que de voir comment l'or, l'outremer et diverſes autres couleurs, ont conſervé leur eclat jusqu'à preſent. Peut-etre me demandera-t-on, comment toutes ces couleurs vives ont pu s'adoucir enſemble; mais j'avoue, que c'eſt une queſtion que je ne ſçaurois decider.

Die groſse Dauer der Farben bewirkten die Egypter wahrſcheinlich durch einen gewiſſen Maſtix.

Münzen.

So lang Egypten ein für ſich beſtehender Staat war; hatte man wahrſcheinlich in dieſem Land kein gemünztes Geld. Unter der Herrſchaft fremder Völker bedienten ſich die Egypter des Geldes derſelben. — Als Egypten unter der Botmäſsigkeit der Kaiſer ſtund, wurden in mehrern Städten Münzen geprägt. Die gröſste Sammlung dieſer egyptiſchen Kaiſermünzen beſitzt Card. Borgia. Sein Cabinet beſchrieb Zoëga in einem gelehrten Werk:

Numi Aegyptii Imperatorii proſtantes in muſeo Borgiano-Velitris. Rom. 1787. 4. Einen Auszug aus dieſem Werk machte Tychſen in der Bibliothek der alten Litteratur und Kunſt. 7. St.

Geſchnittene Steine.

Man hat eine Menge Steine, worauf egyptiſche Gottheiten, oder Hieroglyphen eingegraben ſind. Alle ſind auf der Kehrſeite in der Form eines Käfers (Scarabaeus) gebildet, wovon ſie ſelbſt Scarabäen genennt werden. Einige ſind ſehr alt. Daſs die Egypter ſchon in den ältern Zeiten verſtunden in edle Steine zu graben, erhellt aus

den Steinen, welche der Hohepriester der Juden in seinem Brustschild trug. Denn wahrscheinlich war die Idee dazu egyptisch; und die Steine wurden wahrscheinlich von egyptischen Künstlern geschnitten. — Die gröste Sammlung egyptischer Gemmen ist im ehemaligen Stoschischen Cabinet. S. Winkelmann Description de pierres gravées etc. Schweikhard in Nürnberg fieng an sie in Kupfer zu stechen; sein Werk hatte aber keinen Fortgang. Frauenholz hat dieses Werk aufs Neue angefangen. Siehe unten unter den Schriften.

Aus den alten egyptischen Zeiten hat man wenige Gemmen; verschiedene gehören in die Zeiten, als die Egypter unter dem Joch der Perser lebten; die meisten sind aus dem Zeitalter der Griechen und Römer.

Man hat eine sehr weitläufige Classe von Gemmen, worauf zum Theil egyptische Ideen, zum Theil verschiedene griechische und orientalische Worte vorkommen: diese sind alle aus den Zeiten des Christenthums, und entstunden durch die Lehren der Gnostiker und Basilidianer. Man nannte sie Abraxas, und gebrauchte sie als Amulete, die Bezauberungen und Krankheiten verhindern sollten. Es sind heidnische Ideen mit jüdischen und christlichen vermischt, gewöhnlich auf diesen Steinen angebracht. — Über den Sinn des Wortes Abraxas ist viel gesagt worden. Einige glauben: es zeige den Sonnenlauf an, und bedeute die Sonne, weil die einzelnen Griechischen Buchstaben, als Zahlen angesehen, zusammen die Zahl 365. ausmachen; andere halten es für ein orientalisches Wort. — Mehreres s. deutsche Encyclopädie. Frfrt. I B. gr. 8. 1778. S. 93. Münters Geschichte der Gnostiker. Montf. T. II.

Egyptische Gebäude.

Über die Baukunst der Egypter ist ein Abhandlung in Leipz. Bibl. d. schön. Wissensch. 34. Bd. 2. St. p. 179.

1) Obelisken.

Gatterer Weltgeschichte p. 461—473.

Obelisken sind pyramidenförmige Säulen. Die Egypter hatten diese Säulen sehr häufig. Nach dem Zeugniss einiger Schriftsteller sollen schon die ältesten Könige Egyptens Obelisken haben verfertigen lassen. Plinius in Hist. Nat. XXXVI. c. 8. s. 14. giebt den König Mestes als den Erbauer des ersten Obelisken an, ein König, der in die Zeiten der mythischen Geschichte fällt. Sesostris, dem die fabelhafte Geschichte eine Menge der grössten Werke zuschreibt, soll ebenfalls einen grossen Obelisk haben errichten lassen. Diod l. c. 57. p. 67. Ein anderer soll auf Befehl des Ramnesses errichtet worden seyn. Plin. l. c. Wenn es indessen gleich nicht gewiss ist, dass diese uralten egyptischen Könige die ihnen zugeschriebenen Obelisken haben errichten lassen; so erhellet doch aus der Angabe der Alten so viel: dass man die Errichtung dieser ungeheuern Steine in die ältesten Zeiten der Egyptischen Nation setzte. Zu Mosis Zeiten scheinen schon Obeliske bekannt gewesen zu seyn. III Mos. 26. 1.

Die meisten dieser Obelisken sind von ungeheurer Grösse, 80—100 und mehrere Fuss hoch, aus einem Einzigen Stück Granit gehauen. Man fand die Arbeit, so ungeheure Steine aus dem Felsen zu brechen, und sie zu hauen und fortzuschaffen, so ausserordentlich, dass einige auf die Meinung kamen: es wären dieselben nicht aus gewachsenen Steinen gehauen worden; sondern die alten Egypter hätten die Kunst verstanden die Steine zu schmel-

zen und zu giefsen. Solche gegoffene Werke feyen die Obelisken. Andere glaubten: die Egypter hätten mit einem gewiffen Maftix die Steine zu einer Einzigen grofsen Maffe zu verbinden gewufst, welcher nach und nach eine folche Härte und Bindkraft erlangt habe; dafs alles Eine zufammenhängende Maffe wurde. Diefe Hypothefe zu unterftützen führte man an: die Maffe beftehe aus verfchiedenen gröbern und feinern Theilen, die leicht getrennt werden könnten; es gebe — fagt man ferner, keine Steinbrüche, welche fo grofse Maffen hielten; endlich wäre es unmöglich, dergleichen Steine von der Stelle zu bringen *).

Auf diefe Einwürfe kann man antworten:

1) Wenn Steine gefchmolzen und gegoffen werden; fo entfteht daraus Glas, aber kein zufammenhängender Stein.

2) Nach dem Zeugnifs der Reifenden findet man in der Gegend des Berges Sinai, vorzüglich aber in Oberegypten noch die alten Steinbrüche; wo in einigen derfelben noch fchon angehauene Obelisken und grofse Säulen find **).

*) S. Goguet. l. c. T. II. c. 3. art. 1. Maillet defcription d'Egypte. T. II. p. 40. Maillet war anfangs auch der Meinung, dafs die Obelisken aus einer gegoffenen Materie beftünden, er verwarf aber diefelbe in der Folge.

**) S. Maillet l. c. Plin. H. N. XXXVI. f. 13, 14. fagt: dafs die Egypter den Granit zu ihren Obelisken aus Oberegypten geholt hätten. Bellonii obferv. II. c. 21. Granger Voyage en Egypte, p. 76, 77. P. Lucas. T. III. p. 159 etc. Shaw. T. II. p. 140. Mr. Guettard hat in vielen Gegenden von Frankreich Lagen von Granit entdeckt, woraus man Obelis-

3) Der Transport geschah auf dem Nil zur Zeit, wenn dieser Fluss am höchsten gestiegen war. Die Marmorgruben lagen alle an dem Fluss, oder an grossen Canälen desselben; es kostete den Egyptern also nicht mehr Mühe, sie zu transportiren, als es in der Folge den Römern kostete, diese Massen über das Meer nach Rom zu führen. Die Schiffe, deren man sich dazu bediente, waren grosse Flösse; wie ein antikes Gemälde in der Villa Albani zeigt, worauf der Transport eines Obelisks vorgestellt ist.

Die Obelisken sollen der Sonne gewidmet, und das Symbol der Sonnenstralen gewesen seyn. Herodot. II. 111. Diod. S. I. 59. Plin. Hist. Nat. XXXVI. 13. Ammian. Marcellin. Lib. XVII. p. 100. XXII. Vielleicht kam man auf den Gedanken, Obelisken aufzurichten, durch die ältesten Götterbilder, welche nichts anders, als pyramidenförmige Steine waren. So war die Gottheit der Amazonen ein schwarzer Stein. Apollon. Rhod. Argon. II. 1176. Das uralte Bild der Venus zu Paphos war eine Pyramide aus weissem Marmor. Max. Tyr. dissert. XXXVIII. p. 400. ed. Dawis. v. Pausan. Achaic. c. 22. p. 579. Von dieser Form waren wahrscheinlich auch die ältesten Egyptischen Idole und gaben zu der Errichtung der ungeheuern Obelisken Gelegenheit.

ken hauen könnte, welche die Egyptischen an Grösse übertreffen würden. S. Academ. de Sciences A. 1751. Hist. p. 11. 14. et 15. Kircher in Obelisco Pamphilio. — Die beeden Steine am Frontispice des Louvres beweisen: dass man in Frankreich wirklich grosse Steine findet. S. Perraults Uebersetzung des Vitruvs.

S. Jablonskii prolegomena ad Pantheon Aegypt. p. 80. §. 34.

Die meiſten Obelisken ſind mit Hieroglyphen geziert, welche vielleicht die älteſte Geſchichte Egyptens enthalten. Es giebt auch einige wenige ohne Hieroglyphen.

Die römiſchen Kaiſer lieſsen mehrere Obelisken aus Egypten nach Rom bringen. August lieſs zwey groſse Obelisken aus Heliopolis nach Rom führen; den einen ſetzte er in den Circus Maximus, der andere machte den Sonnenzeiger der ungeheuern Sonnenuhr, welche Auguſt durch den Aſtronom Manilius auf dem Campus Martis hatte anlegen laſſen. Plin. XXXVI. c. 10. Kircher Obeliſc. Pamphil. p. 76. ſ.

Unter Cajus Caligula kam ein anderer groſser Obelisk nach Rom. Er wurde im Circo Vaticano aufgerichtet. Das Schiff, worauf er aus Egypten gebracht worden, wurde lange zu Oſtia als ein Wunder der Schiffsbaukunſt aufbewahret.

Claudius ſoll die zween Obelisken aus Egypten haben bringen laſſen, welche vor dem Eingang des Mauſoleums des Auguſts ſtunden.

Caracalla ſoll für ſeinen Circus an der Appiſchen Straſse einen andern Obelisk aus Egypten haben bringen laſſen.

Der gröſste Obelisk aber kam unter Conſtantius nach Rom. Ramneſſes ſoll ihn haben errichten laſſen, und Cambyſes bey der Zerſtörung von Theben ſoll die ungeheure Maſſe deſſelben ſo bewundert haben, daſs, als bey dem Brand der Stadt ſich das Feuer dem Obelisk näherte, er daſſelbe zu löſchen befahl, damit dieſes groſse Werk gerettet werden möchte. Schon Conſtantin der Groſse

liefs ihn nach Alexandria bringen, wo er liegen blieb, bis fein Sohn ihn nach Rom führen, und dafelbft im Circus Max. aufrichten liefs. Amm. Marcell. XVII.

Verfchiedene andere Kaifer, vielleicht auch Privatperfonen liefsen noch andere Obelisken nach Rom, zur Zierde ihrer Circus, holen; verfchiedene wurden auch in Rom aus italiänifchem Granit gemacht. Aurel. Victor fagt: auffer dem grofsen Obelisk feyen 44 kleinere zu Rom gewefen.

Bey den Zerftörungen der Stadt Rom wurden mehrere diefer Obelisken durchs Feuer verderbt, umgeworfen und zerbrochen; und von mehr als 40, die ehehin in Rom waren, blieb allein der ftehen, der fich im Circo Vaticano befand.

In den neuern Zeiten grub man mehrere wieder aus dem Schutt hervor, und richtete fie an verfchiedenen Plätzen in Rom auf.

Pabft Sixt V. liefs zuerft den Obelisk des Cajus von feiner Stelle wegbringen, und auf dem Platz vor der Peterskirche aufrichten. Die Höhe deffelben ift ohne das Piedeftal 113 Palmen; fein Gewicht ift 973537 Pfund. Der Ritter Dominico Fontana richtete ihn auf. Das Gewicht der Tauwerke und eifernen Klammern, welche dazu gebraucht wurden, war 50000 Pfd. Man brauchte 40 Ziehmafchienen dazu, an welchen 900 Menfchen und 75 Pferde arbeiteten.

Della trasportatione dell'Obelifso Vaticano. e delle Fabriche di Noftro Signore Papa Sifto V. fatte dal Cav. Domenico Fontana. Rom. 1590. fol. — Il tempio Vaticano e fua Origine con gli Edifitii piu confpicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di effo; Defcritto dal Cav.

Dom. Fontana. Opera diviſa in ſette libri, tradotto in lingua latina da Gio. Giuſ. Bonnerüe de Saint Romain in Roma 1694. — A Kircheri Oedip. T. III. p. 371. ſeq.

Der zweyte Obelisk, den Sixt V. aufrichten lieſs, war der des Ramneſes. Er iſt der gröſste unter allen Obelisken zu Rom. Seine Höhe iſt, ohne das Piedeſtal, 144 Palmen, ſoviel als 140 Fuſs. Das Piedeſtal iſt 42 Palmen oder 39 Fuſs hoch. Die Höhe des Obelisks von dem Erdboden an, iſt alſo 179 Fuſs. Sein Gewicht iſt 1,310,094 Pfd. Sixt V. lieſs ihn vor der Lateraniſchen Kirche aufrichten.

Bey Ammian. Marcell. XVII, 4. iſt des Hermapions Erklärung der Hieroglyphen dieſes Obelisken. — Obſervations ſur l'Obelisque interprète par Hermapion, par M. Gibert, Mem. de l'Acad. des Inſcript. XXXV. 665. De Broſſes über die Sprache und Schrift etc. p. 383. ſ. der Teutſchen Überſ.

Der dritte, den Sixt errichten lieſs, war derjenige, den Auguſt in dem Circus Maximus aufrichtete. Er iſt 107 Palmen hoch. Sixt lieſs ihn im Jahr 1589 auf dem Platz al popolo aufrichten.

Endlich lieſs Sixt V. einen der Obelisken, die ohnehin am Mauſoleum des Auguſts ſtanden, vor der Kirche S. Maria Maggiore aufrichten. Dieſer hat keine Hieroglyphen.

Anno 1651 lieſs Pabſt Innocens X. den Obelisk, der ehemals in dem Circus des Caracalla ſtund, nach Rom führen und über eine groſse Fontaine vom Ritter J. L. Bernini auf der Piazza Navona aufrichten. Er iſt 75 Palmen hoch.

Athanaſ. Kircher beſchrieb dieſen Obelisk in einem eigenen Werk: Obeliſcus Pamphilius. Rom. 1650. fol.

Pabſt Alexander VII. lieſs einen kleinen Obelisk im Jahr 1665 auf dem Campo della Madonna aufrichten. Ein Elephant von Marmor dient ihm zum Piedeſtal. Er iſt 25 Palmen hoch.

Pius VI. lieſs den zweyten Obelisk, der ehemals am Grab des Auguſts ſtand, auf dem Monte Cavallo zwiſchen den beeden Statuen der Dioskuren aufrichten.

Anno 1789 wurde ein Obelisk, der ehemals in den Salluſtianiſchen Gärten ſtand, und bis in den letzten Zeiten in der Villa Ludoviſi lag, auf Pii VI. Befehl auf dem Platz vor der Kirche a Trinità di Monte aufgerichtet. Der Stein iſt gegen 70 Palmen hoch. Der Baumeiſter Antenori richtete ihn auf. Dieſer Obelisk wurde in Italien vielleicht um die Zeiten Aurelians verfertigt, und iſt eine Copie von dem, der auf dem Platz al Popolo ſteht.

Der Obelisk, der auf dem Campo Martio der Sonnenzeiger war, wird auf dem Monte litorio aufgerichtet. Er iſt in 4 Stücke zerbrochen. Die Hieroglyphen auf demſelben ſind vortrefflich gezeichnet und gearbeitet.

Anno 1748 wurde er unter Benedikt XIV. wieder gefunden.

Über dieſen Obelisk ſchrieb Ang. Maria Bandini Comm. de Obelisco Caeſaris Auguſti e ruderibus Campi Martii eruto Rom. 1750. fol. Joh. Phil. Oſtertag, Über den ehemals auf dem Marsfelde zu Rom geſtandenen Prachtkegel. Einladungsſchrift. Regensb. 1785. 4. De Pauw Recherches ſur les Aegyptiens. II. 63. J. Bilberg, diſſ. de Obeliscis hieroglyphicis, Upſal. 1690. 8.

Im Hof des Barberinischen Pallastes lag lange ein in drey Stücken zerbrochener Obelisk. Der jetzt regierende Pabst kaufte ihn von der Barberinischen Familie und liess ihn nach dem Vatikan bringen, wo er im grossen Hof aufgerichtet werden soll.

In der Villa Mattei ist ein kleiner Obelisk.

Zu Florenz ist auch ein kleiner Obelisk, der sonst in der Villa Medici zu Rom stand. Der lezte Grossherzog liess ihn nach Florenz bringen. Er ist 26 Palmen hoch.

Ein anderer kleiner Obelisk steht nicht weit vom ehemaligen Jesuitercollegium zu Rom.

Zu Constantinopel auf dem alten Hippodromus steht auch ein Obelisk. S. Kircheri Oedip. T. III. p. 304. Niebuhrs Reisebeschr. T. I. p. 32.

Mehrere sind noch in Egypten. Die Egypter richteten sie gerne am Eingang grosser Tempel und anderer Gebäude auf. Norden Voyage tab. CIII. et CVI. Zeichnungen von Obelisken in Egypten sind bey Kircher Oedip. T. III. 331. Nord. t. XXXIX. Die Zeichnung des Obelisks in Heliopolis, bey Norden Voyage tab. II—VI. des Alexandrinischen, Niebuhr. I Thl. tab. 4.

2) Pyramiden.

A) Die Hauptschriftsteller, welche von den Pyramiden reden, sind:

Herodot. II. 124. f. Diodor. Sic. I. 57. ed. Rhodom. Strabo XVII. p. 1161. f. Plin. Hist. Nat. XXXVI. p. 737. ed. Hard.

Unter den Neuern: Goguet l. c. T. III. p. 106. f. Ol. Celsii historiola Pyramidum Aegypt. Upf. 1725. 8. Maillet Description d'Egypte, und aus ihm: Neue Welt- und Menschengeschichte T. V. 266. f. Norden Voyage d'Egypte.

Pocok l. c. Shaw's travels p. 256. f. 317. f. Niebuhrs Reifen. I. 190. f. Gatterers Weltgefchichte T. I. 473—499. Greaves Pyramidographia Lond. 1737. II. 8. auch im erften Theil feines Werks. Paul Lucas Voyage T. I. p. 366. f.

Die Pyramiden waren grofse, viereckigte, bald glatte, bald etagenweifse, bald bauchicht gebaute, inwendig aus mehrern Kammern beftehende Gebäude, deren Seiten fich genau nach den 4 Weltgegenden richteten, die von einer fehr breiten Bafis immer fpitziger zugiengen, und fich in eine platte Decke endigten. Sie waren aus fehr grofsen Kalkfteinen, feltener aus Ziegelfteinen und Bafalt erbaut, die Steine lagen fchichtenweife auf einander, und hielten fich durch ihre eigene Schwere. Manchmal waren fie mit Marmor, manchmal mit Granit bekleidet. Savary. I. 151. f. Tott Memoires T. III. 145. ed. Amft.

Das Wort Pyramide ift nicht griechifchen Urfprungs und von πυρ oder πυρὸς herzuleiten; fondern es ift ein egyptifches Wort, welches Sonnenftral, Höhe bedeutet. S. Scholz Expofitio vocabb. Copticorum im Repertor. für biblifch- und morgenländifche Litteratur. XIII. 21. Adler Überficht einer biblifch-kritifchen Reife S. 191.

In Egypten giebt es 5 Pyramidengruppen. 1) Zu Dfchifche. Norden Tab XXIV. XLII. 2) Zu Saccara. Norden LXI. 3) Zu Dashur. Nord. Tab. LII. 4) Zu Manjelmufa. Nord. tab. LXVI. 5) Bey Feijum. Die beträchtlichften aber find die bey Dfchifche und Saccara; wenn man von egyptifchen Pyramiden fpricht, fo meint man immer diefe.

B) Zeitalter, in welches die Erbauung der Pyramiden fällt; —. Höhe derfelben; — Art, wie diefelben gebauet wurden: — ihr Endzweck.

Über das Zeitalter, in welchem die Pyramiden gebauet wurden, kann man nichts beſtimmen. Die erſte Pyramide ſoll K. Cheops erbauet haben. Homer, der von Egypten ſo oft ſpricht, und die Reichthümer und die Pracht der Stadt Theben kennet, gedenkt der Pyramiden nicht ein einzigesmal. Daraus ſchlieſsen einige, ſie wären entweder zu Homers Zeiten noch gar nicht vorhanden geweſen, oder erſt damals erbauet worden. Goguet. l. c. T. II. lib. 2. cap. 2.

Ihre Gröſse iſt verſchieden. Die gröſste bey Kahira iſt oftmals gemeſſen worden. Jede ihrer Seiten iſt 660 Fuſs lang; in Perpendicularhöhe iſt ſie gegen 500 Fuſs hoch. Der körperliche Innhalt der Pyramide beträgt 313,590 Cubikruthen, nach Duhamel in Mem. de l'Acad. des ſciences. p. 248. Über die Meſſung dieſer Pyramide ſ. Mem. de l'Acad. des Sciences, 1693. Obſervationes circa dimenſionem magnae Aegypt. pyramidis in Obſ. miſcell. T. 2. 278—284. P. Sicard. Mem. des Miſs. du Levant. to. VII. p. 170, 171. Shaw travels. p. 414. ſ. Theorie des loix de la nature, ou la ſcience des cauſes et des effets, ſuivie d'une diſſertation ſur les pyramides d'Egypte. par Mr. Paucton. Par. 1781. 8.

Die Pyramiden ſtehen auf einem mit dem Hammer geebneten Felſen, zu welchem ein Straſsendamm führte, damit die Baumaterialien leichter vom Nil an Ort und Stelle geſchafft werden konnten. Die Spuren dieſer Dämme exiſtiren noch. S. Norden. tab. XLIII. —

Über die Art, wie man die Pyramiden baute, wird viel geſtritten. Herodot. II. 124. ſ. ſagt: man habe dieſelben aus verſchiedenen Lagen von Steinen gemacht, welche nach und nach abnahmen, wie es das Verhältniſs

des Gebäudes erforderte. Die untere Lage schoss also allemal über die obere hervor. Die Steine brachte man durch eine einfache Maschine von einem Absatz auf den andern. Endlich bekleidete man die Seiten mit Granit oder Marmor, und so erhielten sie eine glatte Oberfläche.

Diodor von Sic. I. c. 64. giebt an: man habe durch aufgeworfene Erddämme die Steine in die Höhe gebracht. Diese wären zuerst ganz niedrig gewesen; je höher aber die Pyramiden wurden, desto höher habe man auch die Dämme gemacht. War die Pyramide fertig, so habe man die Dämme wieder abgetragen. S. Plin. H. N. XXXVI. sect. 17.

Wahrscheinlich bedienten sich die Egypter der natürlichen Felsen zum Bau der Pyramiden. In dieser Gegend giebt es mehrere kegelförmige Felsen; einige von diesen durfte man nur nach vier gleichen Seiten behauen, so war die Pyramide fertig. Diese natürliche Pyramide bekleidete man mit andern Lagen von Steinen. — Dass man sich des Steins, der in dieser Gegend wächst, zum Bau der Pyramiden bedient habe, erhellt daraus: weil der Stein derselben eben derjenige ist, woraus der Fels besteht, auf welchen sie gebauet sind. S. Niebuhr. l. c. I. 198. Doch giebt es auch Pyramiden, welche von Ziegelsteinen gebauet sind. Herod. II. 25. Pocok. I. tab. 18.

Die Alten sprechen sehr viel von der Menge von Menschen und den grossen Kosten, welche der Bau der Pyramiden erfordert habe. Herodot. I. 124. sagt: Bey der ersten grossen Pyramide zu Dschische haben 100,000 Menschen gearbeitet, wovon sich immer 10,000 alle drey Monate abgelöst hätten. Zuerst habe man einen Strassendamm, 5 Stadien lang und 60 griechische Fuss breit an-

gelegt, und 10 Jahre damit zugebracht. Andere 10 Jahre habe man gebraucht, theils um den Hügel zuzurichten, worauf die Pyramiden ſtehen, theils die unterirrdiſchen Gemächer zu bauen. Endlich habe man an der Pyramide ſelbſt 20 Jahre gebauet. An der Pyramide ſoll eine Aufſchrift geweſen ſeyn, welche ſagte: daſs man für Knoblauch, Zwiebeln und anderes Zugemüſse für die Handwerksleute ſechzehnhundert Silbertalente ſo viel als 2,500,000 fl. ausgegeben habe.

Die eine groſse Pyramide bey Dſchiſche, iſt geöffnet. Man glaubt: der Chalif Machmut habe ſie im 9ten Jahrhundert öffnen laſſen; allein dieſer gemeinen Meinung widerſprechen Strabo und Plinius, welche die innerliche Structur der Pyramiden ſchon kennen. Strab. XVII. 1161. Plin. l. c.

Eine genaue Beſchreibung vom Inwendigen und den Kammern in der Pyramide giebt Maillet deſcr. d'Egypte. I. p. 229. Nach der Zeit fand man noch eine andere Kammer darinn. Niebuhr l. c. I Thl. 199.

Eine andere Frage iſt: zu welchem Ende wurden die Pyramiden erbauet? Man hat verſchiedene Meinungen.

1) Zur Pracht, und zur Beſchäftigung und Bedrückung der Unterthanen. Joſeph. Arch. II. 9. Ariſtot. de rep. V. 11. Goguet T. III. lib. 2. c. 2. Daher glaubte man, die Iſraeliten hätten ſie erbauen müſſen.

2) Als Gnomons. Oſtertag über Meiſters Abhandlung p. 84. f. Auf dieſe Meinung kam man, weil ſie nach den 4 Weltgegenden gebauet ſind.

3) Als Kornkammern. Man wollte: Joſeph habe ſie dazu bauen laſſen.

4) Als Begräbnifsorte der Könige. Diod. Sic. I. 64. Maillet l. c. Diese Meinung hat viel Beyfall gefunden. Allein die egyptischen Gräber waren gewöhnlich Katakomben, Gewölbe 20 bis 30 Fuss unter der Erde, zu welchen man entweder wie in einen Schacht, in perpendikularer Richtung, oder auf Treppen hinabstieg. So waren auch die Gräber der Könige zu Theben, nur dass sie prächtiger, als die gemeinen waren. Diod. Sic. I. p. 43. Strab. XVII. p. 816. ed. Casaub. Pocok. T. I. tab. 30—32.

5) Als Zimmer zur Feyer der Mysterien, oder als symbolische Darstellungen der Unsterblichkeit. S. Medikus Abhandlung. Sollten die Pyramiden nicht ein Vorbild der Unsterblichkeit seyn? Rheinische Beyträge 1781. I Stck.

6) Als Gebäude auf Begräbnisplätzen mit symbolischer Darstellung des Schattenreiches. Diese Meinung hat Gatterer in Weltgeschichte I. p. 476. Sie wird dadurch begünstiget, dass nahe an den Pyramiden die Katakomben sind; es lagen ferner Tempel dabey, und der grosse Sphinx wahrscheinlich am Eingang derselben.

3) Tempel und andere Gebäude.

Alles, was die Egypter bauten, war äusserst riesenmässig. Ganze Tempel mit einer Menge von Säulen wurden von ihnen in Felsen gehauen.

Amasis liess einen Tempel aus einem einzigen Felsen hauen, der 21 Ellen lang, 14 hoch, und 8 Ellen breit war. Er liess ihn aus Elephantine nach Sais bringen. 2000 Schiffer besorgten den Transport und vollendeten ihn innerhalb 3 Jahren. Herodot. II. 175.

Andere groſse Gebäude baueten ſie aus ungeheuern Steinmaſſen. An allen ihren Gebäuden iſt ein ganz eigener Geſchmack, man findet keine ſchönen Verhältniſſe, kein ſchönes Maas der Säulen, wie bey den Griechiſchen Gebäuden; die Decken ſind nicht gewölbt, ſondern mit groſsen Steinplatten belegt, daher kommen die Menge Säulen an den egyptiſchen Gebäuden, welche dieſe Platten unterſtützen müſſen. Wenn man aber von der ſchönen gefälligen Form der griechiſchen Gebäude abſtrahirt; ſo erſtaunt man über die ungeheuern Maſſen, und über die Feſtigkeit, womit ſie gebauet ſind. Die Wände der Gebäude beſtehen aus groſsen Steinen, welche ohne Mörtel, durch ihre eigene Schwere zuſammenhalten, und ſind faſt alle entweder mit Hieroglyphen oder mit Malereyen geziert.

Die Säulen, welche die Gebäude tragen, ſind ſehr groſs und haben bis auf 11 Fuſs im Durchſchnitt. Die Höhe des Schafts iſt manchmal nur 3, $3\frac{1}{2}$ Diameter, ſelten 6 Diameter, auch dieſe ſind mit Malereyen und Hieroglyphen geziert. Auf den Capitälern derſelben ſind oft Iſisköpfe angebracht; mehrere der älteſten Säulen haben nicht einmal Capitäle, ſondern ſtatt derſelben liegt eine Platte auf ihnen. Statt des Sokels haben ſie blos eine Steinplatte. — Der Schaft iſt manchmal rund, manchmal wie zuſammengebundene Stäbe geſtaltet. Pocok. T. I. tab. XXIV. LXXI. ſeq.

Gebäude.

1) Das Labyrinth. Ein ungeheures Gebäude, nahe am See Möris, mit einer groſsen Menge Zimmer, ſowohl über als unter der Erde. Herodot. II. c. 148. ſ. ſagt: es übertreffe alles, was die Griechen und Egypter

je Grofses gebauet hätten. Er befchreibt die Einrichtung, als Augenzeuge, genau.

Strabo giebt Lib. XVII. p. 811. ed. Cafaub. die Lage des Labyrinths genau an. S. Gatterers Weltgefchichte p. 499. fequ.

Was follte dies Labyrinth aber vorftellen? Ein königlicher Pallaft — ein Grabmahl konnte es nicht feyn. — Gatterer nimmt an: es fey eine architektonifch - fymbolifche Darftellung des Thierkreifes, und des Laufs der Sonne mit den übrigen Planeten durch denfelben. S. l. c. p. 505. feq. — Unter den Neuern war Paul Lucas der einzige, der in das Labyrinth gekommen ift. S. Voyage du Paul Lucas T. II. p. 18. feq. Die übrigen Reifenden entfernten fich nicht fo weit vom Nil bis in die Gegend, wo diefes Gebäude ift. Pococke hielt ein anderes grofses Gebäude, das nördlicher liegt, für das Labyrinth. S. Pocok. T. I. tab. 23.

2) Tempel. Unter diefem Wort mufs man nicht blos das Tempelhaus, fondern verfchiedene andere Gebäude, Gallerien, Porticus und Höfe verftehen. Die Götter wohnten immer, wie die Menfchen wohnten. Wo man in Hölen lebte, waren Hölen die Wohnungen der Gottheit; daher die Menge, den Göttern heiliger Hölen im Alterthum; die Menfchen, welche in Wäldern wohnten, verehrten die Gottheit in Hainen, und heiligten ihnen diefelben zur Wohnung; bey Nomadifchen Völkern wohnte die Gottheit in einem Zelt, wie bey den Ifraeliten in der arabifchen Wüfte; als man Häufer bewohnte, bauete man der Gottheit Tempel.

Der merkwürdigste Tempel der Egypter im Alterthum war der Haupttempel zu Theben. Diod. Sic. I. p. 43. ed. Steph. Pocok T. I. tab. 28.

Der Tempel zu Andera. P. Lucas Voyage T. I. p. 133. Zu Harmont. ib. II. p. 119.

Die Tempel auf der Insel Phylä. Pocok I. tab. 49. Nord. tab. 135—144. und zu Elephantina. Pocok I. t. 49. Nord. t. 132. 133.

3) Grabmale.

Das Grab des Osymandyas zu Theben. Pocok I. tab. 40—43. Nord. I. 100—107.

Mumien.

In der Gegend von Saccara ist eine Ebene von einigen Stunden im Umfang, welche wahrscheinlich der Begräbnisplatz der alten Memphiter gewesen ist. Dies ist die Gegend, wo man die Mumien findet. Alle Mumiengräber sind unterirdische, in Felsen gehauene Behältnisse. Diese müssen mit vieler Mühe aufgesucht werden, weil der Stein, welcher die Öffnung bedeckt, oft 6 und mehrere Fuss hoch mit Sand bedeckt ist. War ein solches Gewölbe voll; so grub man neben dasselbe ein anderes. Man stieg in diese Gräber durch eine senkrecht gehauene Öffnung manchmal mehr, als 40 Fuss tief hinab. Die Gewölber haben mehrere Abtheilungen, in deren jeder 4 Mumien liegen. Kircher de Mumiis T. III. Oedip. p. 400. 402. Maillet p. 276.

Der Sarg der Mumien ist gewöhnlich von Sykomorus Holz, das nicht wurmstichig wird, nach der Figur der darin liegenden Person zugeschnitten. Er ist weiss angestrichen, und oft auf der Oberseite, manchmal auch auf der Unterseite gemahlt. Der Kopf ist allemal gemahlt,

und stellt gewöhnlich eine Isis oder einen Osiris vor. Diese Mahlerey bezieht sich wahrscheinlich auf das Geschlecht, denn dass sie Portrait der in dem Sarg liegenden Person sey, ist bey der geringen Kenntniss von Mahlerey der Egypter, kaum glaublich. In diesem Sarg liegt die Mumie oder der balsamirte Körper. Die Kunst, die Leichname zu balsamiren, verstanden die Egypter schon in den ältesten Zeiten. S. die Geschichte Jacobs.

Die Egypter hatten nach Herodot. II. 86—88. dreyerley Arten, die Leichname zu balsamiren.

Erste Manier.

Zuerst wurde mit krummen Instrumenten das Hirn durch die Nase ausgezogen, und dafür gewürzreiche Säfte hinein gegossen. Dann schnitte man den Leib auf, nahm die Eingeweide heraus, wusch sie mit Palmwein ab, und bestreute sie mit Spezereyen. Den Leib füllte man mit gestossenen Myrrhen, Cassia und andern Spezereyen, und legte ihn hernach 70 Tage in Salpeter. Nach diesem wurde er mit feinen Binden von Byssus umwunden und in den hölzernen Sarg gestellt. Dieses war die kostbarste Art der Einbalsamirung.

Bey der zweyten Art wurde Cedernsaft in die Körper gebracht, und dann wurden sie gesalzen. Hierauf ward der Cedernsaft, welcher die Eingeweide in Fäulniss brachte, wieder aus dem Körper fortgeschafft.

Die dritte und wohlfeilste Art war, dass man die Toden blos in Salz legte.

Die Kenntniss von Mumien erhält man entweder aus der Untersuchung der Mumien selbst. — Die Hauptmumien sind in England bey Gorton; in Florenz; in Dresden — oder aus Schriftstellern, als Herodot und

Diodor. Keiner von dieſen beyden Schriftſtelleru ſtimmt mit den Mumien überein, die aus Egypten gebracht worden.

Die uns bekannt gewordenen Mumien ſind von zweyerley Gattung:

1) hart, mit einer harzigen Maſſe ganz überzogen,

2) weich, mit wenig oder gar keinem Harze bereitet und deren Bandagen man abwinden kann.

Ihre Vorderſeite iſt gewöhnlich mit einer bemahlten, oft vergoldeten Maske bedeckt; ſie ſind häufiger in den europäiſchen Cabinetten.

Von dieſen beyden Arten ſagen Herodot und Diodor nichts, ſie müſſen alſo, ob ſie gleich in Egypten waren, die Sache mehr vom Hörenſagen gehabt haben; denn es iſt nicht anzunehmen, daſs alle uns bekannte Mumien erſt nach Diodors Zeiten einbalſamirt wurden.

Ehe man das Alter einer Mumie beſtimmen kann, müſſen folgende pia deſideria erfüllt werden:

1) Eine genaue Beſtimmung der mancherley ſo auffallend charakteriſtiſchen Nationalbilder auf den egyptiſchen Monumenten, der Zeit, wo ſie verfertiget wurden, und der Urſachen, warum ſie ſo merklich unterſchieden ſind.

2) Eine ſorgfältige techniſche Unterſuchung der charakteriſtiſchen Form der mancherley Schädel in den bis jetzt gefundenen Mumien, und eine genaue Vergleichung derſelben mit den Schädeln auf den erwähnten Monumenten. Winkelmanns Behauptung, daſs alle in Egypten gefundene Kunſtwerke einerley Nationalphyſiognomie hätten, die den Chineſen gleiche, iſt unrichtig. Nimmt man 5 Racen des menſchlichen Geſchlechts an, nämlich 1) die Caukaſiſche, 2) die

Mongolische, 3) die Malaische, 4) die Äthiopische und 5) die Amerikanische; so finden die Egypter ihren Platz zwischen der Caukasischen und Äthiopischen, und sind von keiner mehr verschieden, als von der Mongolischen, zu welcher doch gerade die Chinesen gehören. Die vielen kleinen Mumien dienten vielleicht bey den Egyptern zu dem bekannten Memento mori, das bey ihren festlichen Mahlzeiten erwähnt wird. Denn Lucian erzählt als Augenzeuge: dafs zu seiner Zeit nicht blos hölzerne Bilder, wie es Herodot beschreibt, sondern auch wirkliche Leichname an die Tafel gebracht worden wären.

Da man die Göttinger Mumie untersuchte, wurde gefunden, dafs sie zuerst skeletirt, dann mit Harz bestrichen, nnd dann mit Binden umwunden war. Unter jeder Bandage war eine Lage von Holz, Asphalt, Gummi, Pflanzensaft und trockenen Pflanzen. Über dem Ganzen war eine bemahlte Maske, welche vom Kopf bis zu den Füssen gieng. S. Göttinger Magazin 1r Jahrgang. 1s St. S. 109. Abhandlung über die Mumien von J. F. Blumenbach. Von eben demselben stehen: Observations on some Egyptian Mummies opened in London in den Philos. Transact.

Vorzügliche Schriften über egyptische Ideen und Kunst.

Herodot. Diodor. Sicul. Strabo Lib. XVII. Plin. Hist. Nat. Plutarch de Osiride et Iside. Ammian. Marcellin L. XVII. wegen der Erklärung des Obelisci Flaminii. Jamblichus de Mysteriis Aegypt.

Adolhatiphi Compendium Memorabilium Ägypti, Arabice e cod. Msto. Bodleiano edidit D. Jos. White —

praefatus eſt Henr. Eberh. Gottl. Paulus. Tubing. 1789. 8. Prof. Wahl in Halle hat eine Teutſche Überſetzung davon geliefert.

P. Bellon Obſervationum rer. memorabil. in Graecia, Aſia, Ägypto, aliisque Provinciis ab ipſo conſpectarum. Libb. III. e Gall. translat. a Car. Cluſio. Antw. 1589. 8.

Was die Alten über Ägypten geſagt haben, ſammlete Fr. Andr. Stroth, in einem Werk: Ägyptiaca, ſeu vett. ſcriptorum de rebus Ägypti Commentarii et fragmenta, collegit Fr. Andr. Stroth. Gothae, 1782, 83. II. 8.

Über die Nachrichten, die Diodor Sic. von Ägypten giebt, ſchrieb Heyne Comment. I. de Diodori Siculi Fide. in den Commentt. Götting. Vol. V. claſſ. phil. p. 100 ſeq.

Abulfedae deſcriptio Ägypti ex Cod. Mſto. ed. cum not. J. D. Michaelis. Gött. 1773—76. 8. § Deſcription de l'Egypte, contenant plusieurs Remarques curieuſes ſur la Geographie etc. etc. Compoſée ſur les Memoires de M. de Maillet par M. le Maſcrier. Paris 1735, 4. und Haag. 1740. II. 8. nebſt des le Maſcrier Idée du Gouvernement ancien et moderne de l'Egypte. Paris, 1743. II. 12.

D'Anville Memoires ſur l'Egypte ancienne et moderne ſuivies d'une deſcription du Golfe Arabique ou de la Mer rouge. Paris, 1766. 4.

Steph. Fourmont deſcr. hiſt. et geogr. des plaines d'Heliopolis et de Memphis. Paris, 1755. Teutſch überſetzt von Schad. Nbg. 1782. 8.

Paul. Lucas Voyage. Amſterd. 1720. II. 8.

Fredric Haſſelquiſt — Reſa eller Heliga Lundet. Stockh. 1754. Teutſch überſetzt. Roſtock 1762. 8.

Leonis Africani deſcription de l'Afrique etc. aus dem Arabiſchen überſetzt 1556. Lyon, 1556. fol. ins Italiäniſche von ihm ſelbſt überſetzt.

Rich. Pococke A deſcription of the Eaſt, and ſome other Countries. Lond. 1743. fol.

Thom. Shaw Travels or Obſervations relating to ſeveral parts of Barbary and the Levant. Oxford. 1738.

Niebuhrs Reiſen 1r Thl.

Travels to diſcover the ſource of the Nile in the Years 1768—1773 by James Bruce of Kinnaird Vol. I—IV. 4.

F. L. Norden Voyage d'Egypte et de Nubie. Coppenh. 1751—1755. II. fol. Teutſch nach Templeman's Engliſcher Ausgabe überſetzt von Steffens. Bresl. 1778. 8.

Savary Lettres ſur l'Egypte. Paris. 1785. III. 12. Teutſch: Zuſtand des alten und neuen Egyptens in Anſehung ſeiner Einwohner, der Handlung, des Ackerbaues, aus dem Franz. des Savary mit Zuſätzen vom Prof. Ioh. Gottl. Schneider, 1r Bd. Berlin, 1786, 8.

Cornel. de Pauw. Recherches philoſophiques ſur les Egyptiens et les Chinois. Berl. 1773. II. 8. Teutſch. 1774.

Reiſen und Beobachtungen durch Egypten und Arabien, aus den Werken gelehrter Reiſenden. Bern, 1779. 80. II. 8.

Zoëga Numi Imperatorum Ägypt. in Muſeo Borgiano Velitris proſtantes. Rom. 1787. 4.

Ant. Yves Goguet de l'origine des Loix. etc. etc.

P. Ern. Jablonskii Pantheon Ägyptiorum etc. Frf. ad Viadr. 1750. 52.

Athan. Kircheri Oedipus Ägyptiacus Rom. 1652—54. 3 Thle in fol. Obeliscus Pamphilius. Rom. 1650. fol.

Herder, in: Älteste Urkunde des Menschengeschlechts. Riga 1. B. 1774. 2. B. 1776. 4.

Meiners Versuch über die Religionsgeschichte der ältesten Völker, besonders der Egyptier. Gött. 1775. 8. —

Über den Thierdienst der Egypter, in: Meiners philosophischen Schriften. 1 Th. Leipz. 1775. p. 192—252.

Plessing, Friedr. Leber. Victor Memnonium. Leipz. 1787. 2 B.

Ebendesselben Versuche zur Aufklärung der Philosophie des ältesten Alterthums. Leipz. 1788—90. 2 Th.

Ebendesselben Osiris und Socrates. Berlin 1783.

Gatterer de Theogonia Äegyptiorum in Comment. Soc. Goetting. Vol. VII.

Ebendesselben Weltgeschichte. Göttingen 1785. T. I.

Vogel, P. I. S. Versuch über die Religion der alten Egypter und Griechen. Nürnbg. 1793. 4.

*) Dieses Werk, von dem für schöne Kunst so thätigen Herrn Frauenholz, veranstaltet und verlegt, enthält schöne Abbildungen von den vorzüglichsten Gemmen aus dem Stoschischen Cabinet, von welchem Hr. Frauenholz ein sehr splendides Werk herausgiebt, von dem wir unten bey der Geschichte der Steinschneidekunst weitläuftiger sprechen werden. Es hat den Titel:

Choix des principales pierres gravées de la Collection du Baron de Stosch, maintenant dans le Cabinet du Roi de Prusse; accompagné des Notes et des Explications par J. Schlichtegroll. I. Vol. 48 Tabl. 108. p. grand in folio.

VIERTES BUCH.

Geſchichte der bildenden Künſte unter den Hetruskern.

Erſtes Capitel.

Einleitung — Abſtammung der Hetrurier, (Etrusker) ihr Name. Aufnahme des Staats, Vergröſserung und Zertheilung deſſelben in Colonien. Mächtigſte Epoche. Nationalcharakter. Verbindung mit den Römern. Ihre Kriege. Einfall der Gallier. Ihr Untergang.

Den mächtigſten Staat in Italien vor den Zeiten der Römer bildteten dieHetrusker. Dieſer beſtund aus zwölf kleinern Staaten, deren jeder ſein eigenes Oberhaupt hatte, das Lucumo *), oder Lars hieſs, welche aber bey wichtigen Ereigniſſen unter Einem gemeinſchaftlichen Oberhaupt ſtanden. Die Namen dieſer Staaten ſind nicht alle auf uns gekommen, wir wiſſen nur, daſs Cere, Vulſina, Tarquinium, Aretium, Veji und Agylla dazu gehörte. Dieſer Staat wurde durch Handlung und Schifffahrt reich, und mächtig. Reichthum erzeugte in ihm Luxus; Macht gebahr den Übermuth, und beede wurden die Peſt, welche dieſe Nation entnervte, und ihren

*) In der biscaiſchen Sprache iſt dieſes Wort in Leguecmann, d. i. Geſetzgeber, übrig.

Untergang bereitete. Ein abgehärtetes, rohes, kriegerisches Volk erhob sich an seinen Gränzen, und trug seine Eroberungsbegierde nach Hetrurien. Diesem konnten die geschwächten Hetrusker in die Länge nicht widerstehen, und ihr ehehin so mächtiger und blühender Staat wurde nach und nach zertrümmert, und endlich ganz von jenen kriegerischen Nachbarn verschlungen.

Die Hetrusker stammten nicht von Einem Namen ab, sondern es verbanden sich zu verschiedenen Zeiten mehrere Völker mit einander, aus welchen endlich die Hetruskische Nation entstund.

Wahrscheinlich waren die ältesten Bewohner dieses Landes, theils Ligurer und Siculer, theils Umbrer. Iene waren iberische Stämme, und bewohnten die Küstenländer vom Arno bis an die Tiber; diese waren gallischen Ursprungs, und wohnten in der Nähe der Apenninen. In der Folge kamen in diese Gegenden einige Stämme der Aboriginer, welche zuerst bey Reate, und dem Velinus wohnten, und von dorten in die dem Meere näher liegende Gegenden zogen. Mit diesen verband sich ein Theil der Colonie der Pelasger, welche aus Thessalien vertrieben wurde, sich andere Wohnplätze suchte, und am Ostio Spinetico des Padus im Adriatischen Meere landete. Ein Theil von diesen Pelasgern liefs sich am Padus nieder, ein anderer zog in das Innere von Italien, und bekriegte zuerst die Umbrer und Aboriginer. Mit diesen letztern verbanden sie sich aber bald, liefsen sich in ihrem Land nieder, bekriegten in ihrer Gemeinschaft die Siculer und Ligurer, und drängten jene über den Tiberstrom hinüber; diese aber über den Arno, wo sie unter den Celten so lange ein uncultivirtes Volk

blieben, bis ſie von den *Römern* theils vertilgt, theils unterjocht wurden.

Dionyſ. Halicarn. I. 18—21. Macrob. Saturn. I, 7. Gatterers Einl. in die ſynchron. Univerſ. Geſch. p. 542 etc. Heyne Comment. de fabularum religionumque graec. ab etruſca arte frequentatarum naturis et cauſis, in Comm. Soc. Gott. T. III. Heyne ad Virg. Aen. VII, Excurſ. 4, et ad VIII. exc. 3.

Dieſe Pelasger bewohnten mit den Aboriginern die Küſtenſtädte, woraus ſie die Siculer vertrieben hatten, Cere, Piſa, Saturnia, Alſium, Falerii, Feſcennia. In einigen derſelben wurden ſie die herrſchende Nation, vorzüglich in denen, bey welchen man in der Folge die meiſten Spuren alter helleniſcher Gebräuche antraf, zu Falerii, Agylla, Cortona. Ihr Name aber verlohr ſich unter den Aboriginern.

Die übrigen Gegenden Hetruriens ſcheinen die alten Einwohner, vornemlich die Umbrer noch immer beherrſcht zu haben. In der Folge aber zog ſich ein galliſcher Stamm, die Raſenner über die Iuliſchen und Carniſchen Alpen nach Italien, erſtieg die Apenninen und drang in die am Fuſs derſelben liegende Gegenden ein. Das erſte Volk, das er bezwang, oder, mit dem er ſich vereinigte, waren die Umbrer. Dann drang er in die übrigen Länder, und nach Hetrurien, wo er die alten Einwohner theils vertrieb, theils mit denſelben ſich vereinigte, und gemeinſchaftlich mit ihnen im Lande lebte. Daſs unter den Völkern, mit welchen ſich die Raſenner verbanden, auch die Aboriginer und Pelasger geweſen ſeyn müſſen, zeigen die vielen uralten griechiſchen Gebräuche, welche mit den Pelasgern nach Italien ge-

kommen waren, und ſich bey den Hetruskern bis in die ſpätern Zeiten erhalten hatten. Von dieſen Pelasgern nahmen die Raſenner, welche bisher ein wilder Haufe waren, Cultur an; endlich vereinigten ſie ſich mit ihnen ſo genau, daſs ſie mit einander einen Staat bildeten, welcher in der Geſchichte unter dem Namen des Hetruskiſchen Staats bekannt iſt. Dieſes mag ſich ohngefähr 1100 Jahre vor Chriſti Geburt ereignet haben.

Den Namen Hetrurien erhielt dieſes Land von dem Anführer dieſes galliſchen Stamms Raſenne. Man machte aus Raſenne, Turaſenne, Turſéne, Truſene, Tyrſene, Tyrrhene, Tuſci, Hetruſci.

Dionyſ. Halic. I, 30.

Dieſer Staat wurde durch Handlung und Schifffahrt bald reich und mächtig, und durch den Umgang mit gebildetern Völkern erlangte er Cultur, religiöſe Gebräuche und Künſte. Seine Schiffe giengen bis nach Ägypten, und lernten dort ägyptiſche Ritus, und Kunſt, wovon ſich noch Spuren in ihren Kunſtwerken erhalten haben. Durch den Umgang mit griechiſchen Colonien erhielten ſie von Zeit zu Zeit die neuern griechiſchen Ideen, die Fabeln und Künſte, welche nach der Auswanderung der Pelasger in Griechenland aufgekommen waren. Der Staat wurde endlich ſo bevölkert, daſs er ſeine Einwohner nicht mehr faſſen konnte und Colonien ausſenden muſste.

Die mächtigſte Epoche dieſes Staats war, wie ſie 12 Colonien nach den Ländern jenſeits des Po, und eben ſo viele nach Campania ſendeten. Dieſem letztern dankte Hetrurien die ausgebreitetere Bekanntſchaft mit den Griechen. Dieſe hatten ſchon weit früher Colonien in dieſen Gegenden errichtet; Cuma zum Beyſpiel erbauten die Eu-

böer 1500 Jahre vor Christi Geburt, die hetruscischen Colonien hingegen, deren Hauptstädte Capua und Nola waren, wurden erst 801 Jahre vor Christi Geburt erbaut. Mit diesen griechischen Colonien, welche zur Zeit, als die Hetrusker sich in Campanien anbauten, schon sehr ansehnlich waren, wurden sie durch die Handlung bekannt, und von ihnen erhielten wahrscheinlich zuerst ihre Colonien, und von diesen das Mutterland die spätere griechische Cultur und Sitten. Noch näher lernten sie die Griechen kennen, da diese in der 9ten und 11ten Olymp. in Sicilien und dem untern Italien Colonien anlegten; und endlich kamen selbst mehrere griechische Familien nach Hetrurien, und liefsen sich bey ihnen nieder.

Vom Nationalcharakter dieses Volks wissen wir wenig; ausser dafs sie zum Aberglauben sehr geneigt waren. Bey ihnen waren die Auspicia und Auguria, welche die alten Pelasger aus Griechenland mitgebracht hatten, einheimisch. Sie waren die Erfinder von vielen Religionsgebräuchen, von Expiationen, Lustrationen, welche in der Folge die Römer von ihnen annahmen.

Die Römer dankten in den ersten Zeiten den Hetruskern ihre ganze Cultur und Religion. Von ihnen erhielten sie insignia regiae dignitatis, auguria, sacrificia, und Künste. Wenn die Römer noch in spätern Zeiten bey vorgefallenen Prodigiis in Verlegenheit waren, so liefsen sie Augures aus Hetrurien kommen. Einer ihrer Könige Tarquinius I. war in Hetrurien von einem griechischen Vater Demaratus gebohren, und brachte zuerst hetruscische Cultur nach Rom. Er berief Baumeister und andere Künstler nach Rom, und zu seiner Zeit errichtete man die ersten grofsen Gebäude in dieser Stadt, das Capitol und

die Cloaca Maxima. Hetrufcifche Sprachkenntnifs gehörte noch in den folgenden Zeiten zu Rom, zu einem Stück der guten Erziehung. Liv. IX. 36. Habeo auctores vulgo tum Romanos pueros, ficut nunc graecis, ita Etrufcis literis erudiri folitos.

Zur Zeit diefes Königs wurde der hetrufcifche Staat zum erftenmal gefchwächt. Ein Haufe Gallier drang Ao. V. C. 164. (v. Chr. Geb. 590) in Oberitalien ein, grief die dortigen hetrufcifchen Colonien an, und warf fie über den Haufen. Dadurch verlohren fie ihre Befitzungen jenfeits der Apenninen; die Stämme zerftreuten fich, und einer von ihnen die Rhätier mufste über die Alpen in die Gegend entweichen, die von ihm nachher Rhätia genennt wurde. Dem ungeachtet aber blieb er noch immer ein fehr mächtiger Staat. Bald nach diefer Zeit kamen fie wegen Handlungseiferfucht mit den Phocäern in einen Seekrieg, welcher fich mit einem grofsen Seetreffen endigte, welches fie in Verbindung mit den Carthaginenfern ihren Feinden im Sardinifchen Meer lieferten im J. d. W. 3445.

Mit den Römern hatten fie gleich bey der Entftehung derfelben Krieg. Romulus bekriegte die Fidenater und Vejenter; die folgenden Könige hatten ebenfalls Kriege mit diefen Kantonen. Aber diefe Kriege waren von keiner Erheblichkeit, und trafen nicht das eigentliche Hetrurien. Heftiger und beftändiger waren ihre Kriege mit den Römern feit der Einführung des Confulats. Die erfte Gelegenheit gab der Beyftand, den anfangs die Vejenter und Tarquinier, und nachmals auch der Lucumo von Clufium Porfena, dem vertriebenen König Tarquinius gegen die Republik Rom, aber ohne Erfolg leiftete. Nun war die Eiferfucht zwifchen diefen beyden

Staaten angefacht; die Römer griefen immer weiter um ſich, die Hetrusker widerſetzten ſich ihnen, und dieſes gab Gelegenheit zu einer langen Reihe von Kriegen, welche gegen 200 Jahre fortdauerten, und ſich endlich mit dem gänzlichen Untergang des Staats endigten.

Auſſer den Römern hatten die Hetrusker noch viele andere Feinde. Mit den Carthaginenſern und Siculern und den griechiſchen Colonien in Magna Graecia kamen ſie wegen der Handlung in Kriege. Sie belagerten die Stadt Cuma (A. V. C. 280. a. C. 474. Olymp. 76. 3.) welcher Hiero der Regent von Syrakuſa zu Hülfe kam. Es fiel eine Seeſchlacht vor, in welcher die Hetrusker aufs Haupt geſchlagen wurden. Dreyſig Jahre ſpäter (Olymp. 85. 3. a. Ch. 438, ab V. C. 316) fielen die Samniter die hetruſciſchen Colonien in Campanien an. Dieſe konnten ihren Feinden nicht widerſtehen, ſondern muſsten das Land mit ihnen theilen, deſſen ſie ſich 15 Jahre hernach (Olymp. 89. 2. a C. 423. V. C. 331) durch den verrätheriſchen Überfall der Stadt Capua bemächtigten.

Diodor. Sic. XI. 51. 88. Pind. Pyth. I. 139.

Livius IV, 37. Diodor. XII. 31. Strabo V. p. 371.

Alle dieſe Unglücksfälle trafen aber immer mehr die hetruſciſchen Colonien, als das eigentliche Hetrurien. Dieſes wurde zuerſt (Olymp. 96, 1. V. C. 358. a. C. 396) erſchüttert. Denn in dieſem Jahr eroberte der Diktator Camillus, Veii, und das Jahr darauf hatten die Falisker das nemliche Schickſal. Von dieſer Zeit an war der Staat immer neuen Anfällen ausgeſetzt, welche ihn ſeinem Untergang näher brachten.

Wenige Jahre nach der Eroberung der Stadt Veii zog ein Haufe Senoniſcher Gallier über die Apenninen

und belagerte Clusium. Die Römer, welche sich dieser Stadt annahmen, zogen den Krieg in ihr Land, der sich mit der Zerstörung Roms durch die Gallier, und der bald darauf erfolgten Niederlage derselben durch den Camillus endigte. Die übrigen Gallier wurden bald hernach zwar wieder in ihr Vaterland zurückgeruffen, weil die Veneter darein eingefallen waren (Polyb. II. 18.); aber es kamen von Zeit zu Zeit neue Haufen, welche in Hetrurien einfielen, und das Land beängstigten. Durch diese gedrückt wurde dieser Staat sehr herabgebracht; seine Äcker verwüstet, seine Städte zerstört, und alle ehemalige Denkmale seiner Grösse wurden ein Raub der Verheerung.

Den völligen Untergang ihres Staates bereiteten sich die Hetrusker ungefähr 100 Jahre nach der Eroberung von Veji, und wenige Jahre nach dem Tode Alexanders des Grossen, durch einen neuen Krieg, den sie in Verbindung mit den Umbrern gegen die Römer anfiengen. In diesem Krieg drang der Consul Fabius zuerst durch den bisher für undurchdringlich gehaltenen Ciminischen Wald; und bald darauf schlug sie der Dictator Papirius Cursor an dem Vadimonischen See aufs Haupt. Et ille primum dies, sagt Livius (IX. 39.) fortuna veteri abundantes Etruscorum fregit opes. Doch vertheidigten sie sich noch 30 Jahre lang gegen die Römer, bis sie (a. C. 283. V. C. 471. Ol. 124. 2.) in einer andern Hauptschlacht völlig besiegt und gezwungen wurden, um Friede zu bitten, und sich mit den Römern zu verbinden. Von dieser Zeit an hörte der hetruscische Staat auf, und ward römisch.

Zweytes Capitel.

Gang der Kunst bey den Hetruriern. Ursachen ihres Zurückbleibens in derselben. Was sie leisteten. Epochen ihrer Kunstgeschichte.

Bey den Hetruskern nahmen die Künste eben den Gang, den sie bey andern Völkern nahmen. Man fieng vom Rohen und Ungestalteten an, bildete sich nach und nach aus, und gelangte endlich zur Vollkommenheit.

Diese Nation brachte es in der Kunst sehr weit; aber den hohen Grad der Vollkommenheit, worauf die Griechen ihre Künste brachten, erreichte sie nie. Man findet in ihren Werken des besten Stils einen eigenen Nationalcharakter, Liebe zum manierirten, und übernatürlich expressiven; eine ungemeine Härte in der Zeichnung, und im Ausdruck, Trockenheit, übernatürliche und gewaltsame Stellungen, einen unermüdeten Fleiss in Nebendingen, in Gewändern und Falten, aber Mangel an griechischer Eleganz und Grazie.

Die Ursache, warum die Hetrusker in dieser letzten hinter den Griechen zurückgeblieben sind, mag theils in ihrem Temperament, theils in ihrer politischen Lage zu suchen seyn. So viel man von ihnen in der Geschichte weiss, so müssen sie viele Neigung zur Melancholie gehabt haben. Personen von diesem Temperament sind zwar sehr geschickt zu tiefen und anhaltenden Untersuchungen; aber ihre Empfindungen sind zu lebhaft und zu tief, und eben desswegen der sanften Bewegung weniger empfänglich, welche den Geist geschickt macht, das Schöne zu denken, zu empfinden, und darzustellen. Ein Beweis von ihrer melancholischen Gemüthsart sind die vielen Auguria,

Wahrſagungskünſte, Expiationen, welche von ihnen erfunden wurden; und wovon auch Hetrurien die Mutter der Superſtition genennt wurde. Ihre Bücher über die Divination erregten Entſetzen und Schrecken in jedem, der ſie nachſchlug, ſo fürchterliche Worte und Figuren enthielten ſie. Jene hetruſciſchen Prieſter, welche an der Spitze der Tarquinier mit Fackeln und Schlangen in den Händen, die Römer anfielen, können eine Idee von ihren religiöſen Ritus geben. Einen andern Beweis ihres melancholiſchen Temperaments geben die Darſtellungen von Mordſcenen, welche man auf ihren Toden-Denkmalen vorgeſtellt ſieht, da hingegen die Griechen, deren Geblüt leichter floſs, durch angenehme Bilder und Fabeln, welche ſich auf das menſchliche Leben bezogen, die Idee des Todes erträglicher zu machen ſuchten. Bey ihnen waren auch die blutigen Schauſpiele einheimiſch. Die Römer lernten ſie von ihnen, die Griechen aber verabſcheuten ſie jederzeit.

Doch würden ſie vielleicht durch Übung und Fleiſs die Fehler, welche durch ihr Temperament, ihren Kunſtwerken anhängt, überwunden haben, wenn ihr Staat länger ſeinen Wohlſtand in Ruhe genoſſen hätte. Aber feindliche Einfälle hinderten ſie an der Vollendung der Kunſt. —

Die Hetrusker haben in allen Theilen der bildenden Künſte viel geleiſtet, aber überall ſieht man Spuren ihres Nationalcharakters.

Ihre Architektur iſt ſchwerfällig und äuſſerſt einfach, und unter dem Namen der toskaniſchen Bauart bekannt. Erhalten hat ſich von ihren Gebäuden nichts, als hie und da Mauern, welche an den ungeheuern Quaderſtücken, die ohne Mörtel zuſammengelegt, und bisweilen mit Klam-

mern verbunden ſind, kennbar ſind. Die wichtigſten Überreſte ihrer Baukunſt ſind die Mauern von Cortona und Freſile, die Ruinen der Theater zu Gubbio und Arezzo, und die gröſten Grabgewölbe zu Peruggia. Zu Rom ſind die Cloaca maxima, und die Fundamente des alten Capitols Arbeiten hetruſciſcher Baumeiſter.

In den Werken der hetruſciſchen Kunſt trift man groſse Verſchiedenheit an; einige ſind ſchön, andere ſind ſchlecht gearbeitet, einige ſcheinen uralt, andere aus beſſern und gebildetern Zeiten zu ſeyn. Winkelmann wollte daraus die Kunſt dieſes Volks in die alte, mittlere und neue Kunſt eintheilen. Dieſe Eintheilung hat dieſes gegen ſich, daſs man unmöglich genau die Gränzlinien zwiſchen dieſen verſchiedenen Epochen der Kunſt ziehen kann. Wir haben zu wenig hiſtoriſche Angaben vom Zuſtand der Künſte in Hetrurien, von der Art ihrer Entſtehung, und Ausbildung; von ihren Künſtlern und den Zeiten, in welchen ſie gelebt haben, als daſs wir nach eigentlichen Epochen von der Kunſt dieſes Landes reden könnten. Von ihren Künſtlern ſchweigt die Geſchichte ganz. Nur Einen nennt Plinius, den Demaratus, der aus Corinth nach Tarquinii zog, und ſich mit dem Cleophanes einem Maler, und den Bildhauern Euchir und Eugrammus daſelbſt niederlieſs. Dieſes iſt das älteſte und einzige hiſtoriſche Datum, was wir von den hetruſciſchen Künſtlern haben. Wie aber die Kunſt vor der Ankunft dieſer Griechen beſchaffen war, welchen Zuwachs ſie durch dieſelben erhielt, und welche Fortſchritte ſie nach ihren Zeiten machte, davon ſchweigt die Geſchichte gänzlich.

Wenn man gewiſſe Epochen in der hetruſciſchen Kunſt beſtimmen will, ſo muſs man ſie nicht aus dem ge-

ringern oder grössern mechanischen Werth der Knnstwerke, sondern aus dem Innhalt der in demselben angebrachten Darstellungen ableiten. Der Hetrusker stellte wie der Grieche, Mythen in seinen Kunstwerken vor. Ein grosser Theil davon beschäfftigt sich mit griechischen ältesten Mythen, andere sind ebenfalls griechisch, aber schon aus den Zeiten, in welchen Künstler und Dichter die Mythen erweitert, verändert und verschönert hatten.

Die älteste griechische Mythologie erhielten die Hetrusker durch die Pelasger, welche dieselbe weit länger bey sich erhielten als die Hellener. Dahin gehören die Gottheiten Saturnus und Ops, Vesta, Minerva, Mars, Jupiter und Juno. Dahin gehören ferner, die religiösen Gebräuche und Meinungen der ältesten Griechen, die wir im Homer finden, vorzüglich aber die Lehren, dass die Götter sich der Schicksale der Menschen also annehmen, dass sie ihnen sichtbar erscheinen, nnd entweder ihnen beystehen, oder ihre Anschläge vereiteln. Ferner die Meinungen von den Wunderzeichen, wodurch die Götter ihren Willen zu erkennen geben; und die Gewohnheit, nichts ohne Rath der Götter zu unternehmen. Daher entstund das grosse Ansehen der Augurn und Orakel. Dieses war die Religion der alten Hellener, so wie man sie noch beym Homer findet. In der Folge vernachlässigten die Griechen die alten Ritus ganz, welche sich nun nur noch in den Gegenden Griechenlands erhielten, wo die ältesten Gebräuche beobachtet wurden, in Olympia und Delphi. Die Hetrusker aber blieben der alten Religion getreu, und erhielten sie noch in spätern Zeiten.

Diese ältesten Mythen findet man auf einigen hetruscischen Denkmalen ausgedrückt. Dahin gehören Mer-

kurius, der die Schickſale des Achilles und Hektors ab wiegt. — Aus der älteſten griechiſchen Mythe erhielt ſicl auch dieſes bey den Hetruskern, daſs ſie die Götter mit Flügeln vorſtellten.

In den ſpätern Zeiten kamen die ausgebildetern Mythen der Griechen durch ihre Coloniſten auch nach Italien. Die Hetrusker erhielten dieſelben von dieſen, und nahmen ſie auch an. Durch dieſe erhielten ſie auch Nachrichten von den Fortſchritten der griechiſchen Kunſt. In Magna Grācia wurde vieles von griechiſchen groſsen Meiſtern gearbeitet. Die Hetrusker bildeten ſich nach denſelben, und daher kommt es, daſs man an einigen ihrer ſchönſten Werke ſo viel griechiſches Coſtum, und ſo viel Kunſt ſieht, daſs man ſie für Werke der griechiſchen Kunſt halten würde, wenn der Mangel an griechiſcher Eleganz, und das übertrieben beſorgte in Nebendingen nicht ihren hetruſciſchen Urſprung anzeigte.

In andern Werken der Hetrusker findet man egyptiſche Ideen, womit ſie ſich durch die Schiffahrt nach Egypten bekannt machten. Dahin gehört die Form der Scarabäen, welche ſie ihren geſchnittenen Steinen gaben.

Wenn man dieſes zuſammen nimmt, ſo möchte man die Epochen der hetruſciſchen Kunſt alſo beſtimmen;

1) Denkmale der rohen Kunſt.
2) Denkmale, welche die älteſten griechiſchen und pelasgiſchen Fabeln vorſtellen, welche in Italien in den älteſten Zeiten einheimiſch geworden ſind.
3) Denkmale der Nachahmung egyptiſcher Ideen und Kunſt.
4) Denkmale der ſchönen Kunſt, worinn man neuere griechiſche Fabeln und Nachahmung der vollendeten griechiſchen Kunſt erblickt.

Die Denkmale der rohen Kunſt ſind aus den Zeiten, in welchen die Hetrusker noch keinen Begriff von Kunſt, und keine guten Muſter hatten. Man ſiehet das Rohe in der Unerfahrenheit des Künſtlers, in Behandlung ſeiner Materie, in der Proportion der Theile, in der Stellung und Handlung ſeiner Figuren. Es ſind thönene oder bronzene erſte Verſuche, welche nach keinem guten Muſter angeſtellt wurden, und wobey ſchickliche Werkzeuge fehlten. Dieſe Verſuche müſſen in die Zeiten fallen, in denen die Hetrusker noch keinen Umgang mit fremden gebildetern Nationen gehabt hatten. Dadurch fallen die Meinungen derjenigen, welche glauben, die Hetrusker hätten ihre Künſte von den Ägyptern oder Phöniciern erhalten. Die erſten Einwohner Hetruriens waren ein aus mehrern Völkern vermiſchter roher Haufe—und die Pelasger waren nicht viel gebildeter. Von den Phöniciern wollten Bochart und Mazochi die Kunſt und Sprache der Hetrusker ableiten, aber man hat kein hetruſciſches Denkmal, worinn phöniciſche Religion und Kunſt ſichtbar wäre.

Doch wenn man auch dergleichen hätte, ſo könnte man doch dieſe Kunſt nicht für die erſten Verſuche in der Kunſt ausgeben. Die Phönicier waren, wie die Hetrurier entſtunden, ſchon ein gebildeter Staat; die Hetrurier würden die beſſern Werke derſelben nachgeahmt haben.

Eben dieſes gilt auch von den Ägyptern, von deren Ideen in den älteſten rohen hetruriſchen Verſuchen nichts vorkommt.

Ob dieſe rohen Verſuche nicht von benachbarten Völkern ſind? kann gefragt werden. Einige ſind ohne ſichern Grund für hetruſciſche gehalten worden, andere ſind un-

ſtreitig hetruſciſche, wie aus den Schriften und Kleidungen zu erſehen iſt.

Daſs man einige rohe Werke nicht gewiſs den Hetruskern beylegen kann, zeigt, daſs die Hetrusker ihre Künſte ſelbſt erfunden haben; denn die erſten Verſuche in der Kunſt ſind bey jedem Volk einander ähnlich, und können nicht unterſchieden werden, wenn nicht die Kleidung etwas beſtimmtes darüber zeigt. Einige dieſer alten Verſuche ſind Galliſchen ähnlich, andere Aboriginiſchen.

Das meiſte, was über den Sinn dieſer älteſten Verſuche geſagt wird, iſt unnütz, da die alten Hetrusker im Anfang keine gewiſſen Attribute der Gottheiten hatten — Zuerſt hatten ſie Steine, dann unförmliche Figuren ohne Attribute. Man konnte ſelbſt das Geſchlecht der Gottheiten nicht unterſcheiden. Daher die Gewohnheit der Römer, daſs, wenn ſie eine Stadt erobert hatten, ſie die Götter derſelben, alſo ihnen nach Rom zu folgen anriefen: Si Deus, ſi Dea es. Den Bildern wurden erſt in der Folge Symbole beygelegt, zuerſt durch einen Zufall, dann nach dem Urtheil einzelner Menſchen; daher kommt es, daſs man bey manchen alten Idolen eine ſo groſse Menge Attribute ſindet. Aus dieſen wählte der Aufgeklärte in der Folge die ſchönſten heraus.

Könnten dieſe Werke aber nicht aus ſpätern Zeiten ſeyn? Die Künſte bilden ſich gewöhnlich in der Hauptſtadt aus, in kleinen Landſtädten werden ſie vernachläſsigt. Doch erblickt man auch in den erſten rohen Verſuchen gewiſſe Kennzeichen von Einfachheit und Alterthum, dem beſſere Originale fehlten, ein elender Künſtler aus den folgenden Zeiten zeigt ſich auch in der ſchlechten Arbeit als Nachahmer.

Diese ältesten Arbeiten sind 1) von Thon, 2) von Metall.

Die irrdenen sind älter, denn man kann keine Figuren von Bronze giessen, ehe man sie in Thon modelliret.

Die Kunst, in Metall zu schmelzen, war bey den Hetruskern schon in den ältesten Zeiten bekannt. Sie hatten ihre eigene Metallgruben, die aber zur Zeit der Römer eingiengen. Plin. Daher vermehrten sich ihre Statüen so, daſs in Vulsinium 2000 eherne Statüen waren.

2) Andere Kunstwerke zeigen:

a) Ägyptische Nachahmung, andere

b) Pelasgische Nachahmung.

In den Kunstwerken, welche theils ägyptische, theils pelasgische Nachahmung zeigen, trift man mehrere Ausbildung an, aber welche von beeden Arten die ältere sey, ist ungewiſs. Die, welche glauben, die Hetrurier hätten ihre Kunst von den Ägyptern, halten die erste für älter, und es ist nicht zu läugnen, daſs nicht diese ein hohes Alterthum verrathen. Allein hätten die Hetrurier einmal angefangen sich nach Ägyptern zu bilden, so würden sie mehr in diesem Stil geleistet haben, wenigstens würden sie mehr davon beybehalten haben; und doch verhält sich dieses ganz anders, und man trift kein Volk an, welches seinen eigenen Charakter so unverfälscht erhalten hätte, als die Hetrurier. Wahrscheinlicher ist es daher, daſs, als die Hetrurier anfiengen sich zu excoliren, sie selbst, ohne von jemand etwas zu entlehnen, dasjenige zu bilden anfiengen, was ihnen vorkam. Sie bildeten ihre religiösen und bürgerlichen Gebräuche, und zum Theil auch pelasgische Fabeln.

Die ägyptische Nachahmung zeichnet sich durch die gerade Körperstellung, die Arme, die an den Körpern anliegen, und die neben einander stehenden Füsse aus. — Dieser Stil ist mehr der der ältesten Kunst.

Die Ägypter brachten die Kunst aber nicht nach Hetrurien, sondern die Hetrusker sahen ihre Werke in Ägypten, und brachten einige derselben nach Hetrurien.

Am meisten beschäftigten sie sich aber mit pelasgischen Fabeln, die ihnen am bekanntesten waren.

Drittes Capitel.

Studium der Hetrurischen Alterthümer. Die verschiedenen Branchen ihrer Kunst und ihre vornehmsten Kunstwerke. — Anhang von Volskischen, Samnitischen und Sardinischen Kunstwerken.

Das Studium der hetruscischen Alterthümer wurde lange vernachläsigt. Man fand zwar schon in den vorigen Jahrhunderten zu Cortona, Fiesoli, Volterra, Gubbio und Peruggia eine Menge Überreste von Kunstwerken dieses Volks, aber man achtete sie nicht, und zertrümmerte alles. Erst seit 1720 fieng man an die Alterthümer desselben zu sammeln, vorher hatte man gar keine Begriffe von der Kunst. Der erste, der den Gedanken dazu veranlasste, war Buonaruotti. Dieser fand in der grosherzoglichen Bibliothek zu Florenz die Handschrift eines gelehrten Schottländers Thomas Dempster über alte hetruscische Geschichten; diese erregte bey ihm den Gedanken, die hetruscischen Alterthümer zu bearbeiten. Er theilte seine Idee dem Ritter Cok mit, welcher englischer Gesandter

in Florenz war, und durch Liebhaberey auf hetrufcifche Kunftfachen war geleitet worden. Diefer gab die Koften zum Druck her, und Buonaruotti unternahm es, das Werk mit einer Anzahl Kupferftiche und Anmerkungen herauszugeben. Das Werk ift betitelt: Dempfteri de Hetruria regali opus. Edidit Thom. Cok. Flor. 1723.

Nachher kam Ant. Franc. Gori. Diefer reifte in ganz Tofcana herum, und liefs überall abzeichnen, was er von Alterthümern fand. Ao. 1735 gab er einen Prodromus ant. Hetr. heraus, worinn er fein grofses Werk, Mufeum etrufcum ankündigte. Diefes erfchien 1737 in 3 Foliobänden. Ein Prof. der Rechte zu Pifa, Jofeph Averanio, fchofs die Koften dazu vor. Das Werk enthält ungemein viele Compilation und Träumereyen. Eine kleinere Ausgabe ift: Antiquitates Etrufcae a — A. F. Gorio concinnatae, in Compendium redactae a M. N. Schwebelio. Norimb. 1770. fol. —

Nun wurde man aufmerkfamer auf hetrufcifche Alterthümer, und fieng an diefelben zu fammeln, und Mufea Etrufca anzulegen. Einer der erften Sammler war Mario Guarnacci zu Volterra. Er liefs durch Gori feine Sammlung in einem Werk befchreiben, das unter dem Titel: Mufeum Guarnaccium 1744. in fol. herauskam. Es find dabey 40 Kupfertafeln, welche Sarkophagen und Urnen vorftellen, die in den Grabgewölben zu Volterra gefunden wurden.

Guarnacci fchrieb noch ein anderes Werk: Origine italiche, ofiano Memorie iftorico - Etrufche Lucca 1747. fol. betitelt, worinn auch verfchiedenes für hetrufcifche Alterthümer vorkommt. Das Werk felbft ift fchlecht, hat

aber doch wegen der darinn abgebildeten Münzen ſeinen Werth.

Ein anderes Muſeum von hetruſciſchen Alterthümern beſaſs Card. Gualtieri. Es waren Idolen und Vaſen darinn, welche man zu Todo, dem alten Tuder in Umbrien gefunden hatte. Dieſes Muſeum wurde nach dem Tod des Beſitzers zerſtreut; und das meiſte davon kam ins Vaticaniſche Muſeum.

Zu Cortona wurde eine Academia Hetruſca errichtet, welche 7 Bände Diſſertazioni dell' Acad. di Cortona von 1742 an, herausgab. Sie enthalten Abhandlungen über antiquariſche Gegenſtände, nicht immer vom wichtigſten Innhalt.

Paſſeri von Peruggia brachte ſein ganzes Leben mit dem Studium der hetruſciſchen Alterthümer zu. Er ſchrieb Paralipomena in Dempſterum. Lucca 1767. Später gab er eine Sammlung hetruſciſcher Vaſen heraus, unter dem Titel: Picturae Etruſcorum in vaſculis explicationibus illuſtratae a J. B. Paſſerio. Voll. III. 760—75. Vid. Zugabe zu Götting. gelehrten Anzeigen 1770. St. 12. S. 97. f. und Anzeigen 1777. S. 52. S. 410. f. Er ſtarb 1780 und vermachte ſeine Sammlung der Stadt Peruggia. Er übertraf alle ſeine Vorgänger an Kenntniſſen.

Lanzi gab Saggio ſulla letteratura dei antichi popoli d'Italia heraus. Lond. 1740. 8. Das Werk beſchäftigt ſich gröſstentheils mit hetruſciſcher Sprache und Litteratur und Kunſt.

Graf v. Caylus Sammlung von ägyptiſchen, hetruriſchen, griechiſchen und römiſchen Alterthümern. Aus dem Franz. überſetzt. Nürnb. 1766. 4.

Collection of Etruſcan, Grecian and Roman Antiqui-

ties from the Cabinet of the W. Hamilton — Napo li. Imp. fol. 4 Bde. Herausgegeben von Chev. d'Haucarville. Ein vortrefliches Werk mit vielen ſchönen Kupfern. Vid. Götting. Anzeigen 1768. St. 94. S. 754. 1770. St. 118. S. 1085.

Kunſtwerke der Hetrusker.

1) Statüen theils aus Bronze, theils aus Marmor.

a. Arbeiten in Bronze.

Die Hetrusker goſsen groſse Werke. Auf dem Capitol war ein Apollo in Koloſſalgröſse, von hetruſciſcher Arbeit. Das meiſte, was die hetruſciſchen Künſtler arbeiteten, kam nach der Unterjochung der Nation nach Rom. Dorten gieng es in den Verheerungen unter.

Wir haben eine Menge kleiner ungeſtalteter Idolen aus Bronze, welche man für hetruſciſche Arbeit ausgiebt; ſie können aber eben ſowohl von andern italiäniſchen alten Völckern herkommen.

Von groſsen Stücken haben wir nur 6 Statüen. Zwey davon ſind im Pallaſt Barberini, ſie ſind von ſehr roher Arbeit. Die Eine ſtreckt einen Arm empor, und iſt dem Genius zu Florenz ganz ähnlich, das Füllhorn, das er in dem andern Arm trägt, iſt modern. Die andere Figur iſt ganz ohne Attribute. Beede Statüen ſind 4 Palmen hoch.

Zu Florenz (Muſ. Flor. III. 81. Dempſt. tab. 40. Montf. III. iſt eine 6 Fuſs 2 Zoll hohe Figur, die unter Cosmo III. bey Peruggia gefunden wurde. Am Gewand der Figur iſt eine Schrift, die man wohl leſen, aber ſchwer erklären kann, ſo viel auch darüber geſchrieben worden iſt. Man nennt die Statüe, weil ſie den rechten Arm emporhält, bald Haruspex, bald Senator. v. Pelli Saggio Storico della Galleria di Firenze. T. II. 35.

Minerva. Muſ. Hetruſc I. 28. Montf. I. Suppl. I. 39. man fand ſie 1541 zu Arezzo. Sie gehörte ehehin in die Sammlung des Card. Gualtieri, und iſt nun zu Rom im Vatican. Die Arbeit iſt ſehr hart. Mengs Op. I, p. 187. hält ſie für eine Amazone.

Genius. Muſ. Hetr. 87. Flor. III. 45. eine ganz nackte Figur aus den beſten Zeiten der Kunſt. Eine Copie davon iſt zu Caſſel. Weil dieſe Statüe zu Peruggia gefunden wurde, ſo heiſst man ſie hetruſciſch.

Eine Chimäre; ebenfalls zu Florenz. Sie wurde 1554 gefunden, und iſt ein herrliches Stück. Es iſt eine Inſcription darauf, welche Gori Muſ. Etruſ. T. II. 243. und Paſſeri (Lett. Roncagl. T. 23. Racc. d'Opuſc. lett. 11) leſen: (tinmicuil) Swinton in transactions philoſophical. T. V. 304 will leſen tinnaiſuil, und erläutert es aus dem Hebräiſchen: תנגחעיאל Draco, capra, leo. Dempſt. 22. v. Saggio della Gal. di Firenze. T. II. 32.

Card. Borgia beſitzt viele kleinere Idolen, worunter einige Fortunen merkwürdig ſind.

b. Marmorne Statüen.

Von den meiſten kann man nicht mit Gewiſsheit ſagen, ob ſie hetruſciſch ſind, oder nicht. Sie haben ſelten Schrift, woraus man mit Gewiſsheit etwas behaupten könnte. Viele können Arbeiten italiäniſcher Völker ſeyn, viele können ſelbſt griechiſchen Meiſtern angehören.

Die vornehmſten Stücke, die man darunter rechnet, ſind:

1) Veſta in Gal. Giuſt. aber dieſe iſt gewiſs alt griechiſch und eine Juno.

2) ein hetruſciſcher Prieſter in Villa Albani. Winkelm. Stor. T. I. tab. 15. Die Statüe iſt 10 Palmen hoch.

3) in Villa Mattei eine ſchwangere Frau — Winkelm. hält ſie für eine Juno Lucina.

4) Apollo im Capitol. Muſ. Cap. 14.

5) Apollo im Pallaſt Conti.

6) Diana zu Portici, wurde im Herkulan gefunden. Noch ein Paar Statüen bey Montf. III. 40.

R e l i e f e.

Unter den Reliefen ſind viele, welche man mit Winkelmann für hetruſciſche Arbeit ausgiebt, die aber nichts anders als griechiſche Arbeit im alten Stil ſind, der ſich in Magna Graecia lange erhalten hat. Dieſe Stücke ſind meiſtens Altäre, oder enthalten religiöſe Vorſtellungen. Daraus ſieht man, daſs dieſer alte Stil bey Kunſtwerken, die für Tempel beſtimmt waren, angewendet wurde. Zu dieſem gehören alle Reliefe bey Winkelmann in Mon. ined.

Der Stil in ächten hetruſciſchen Basreliefen iſt ganz verſchieden. Einer iſt bey Montf. T. I. 53. Diſſert. dell' Acad. di Cortona. T. 2. p. 48. Die Inſcription erklärte Bourguet in bibliotheque Italique. T. III. p. 174. Olivieri in Diſſ. ſopra alcuni monumenti Pelasgi. in Diſſ. dell' Acad. di Cortona. P. II. p. 1. Der letztere hält entweder das Ganze für einen Betrug, oder glaubt doch, die Inſcription gehöre nicht zum Relief.

Die hetruriſchen Sarcophagen und Urnen

ſind aus verſchiedener Materie: von gebranntem Thon, Alabaſter, Gips. Einige bewahrten ganze Leichname auf, andere nur die Aſche und Knochen. Alle haben Deckel. Dieſe ſind theils blos darauf gelegt, theils angeklammert, theils mit Bley angeſchmolzen. Faſt alle haben Reliefe — ein groſser Theil davon iſt bemahlt, ſelbſt die Reliefe ſind es.

Die Reliefe ſind meiſtens Sujets aus der alten griechiſchen Heldengeſchichte, fabulae Homericae; aber auf eine ganz eigene Art vorgeſtellt, ſo wie wahrſcheinlich in den älteſten Zeiten die Pelasgiſche Sage war. Auf manchen findet man hetruſciſche Originalfabeln; wie auf einem Sarkophag des Muſ. Pio Clementino, worauf der Tod des Megentius vorgeſtellt iſt. Andere Sujets ſind unbeſtimmt, und ſtellen blos Gefechte vor; eine Vorſtellung, welche die Hetrusker ſehr liebten. Die meiſten dieſer Sarkophage wurden in den Grabgewölben von Volterra und Peruggia gefunden.

Opferſchalen

fand man in Grabgewölben Sie ſind theils von Bronze, theils von Thon. Auf einigen ſind die Figuren hohl gravirt, auf andern ſind ſie erhaben. Als Kunſtwerke ſind ſie von mittelmäſsigem Werth, aber für die Gelehrſamkeit ſind einige ſehr wichtig. Einige ſind uralt, andere aus den ſpätern Zeiten. Unter die älteſten gehört die bey Winkelm. mon. ined. wo Merkur die Schickſale des Hektors und Achilles abwägt. Die wichtigſte iſt im Muſ. zu Bologna, deren Relief die Geburt der Minerva vorſtellt. Diſſert. del Dottore Pier Franceſco Foggini ſopra una patera Etruſca in Diſſ. dell'Ac. di Cortona. T. II. p. 93. Buonaruotti ad Dempſterum §. 2. Heyne giebt in novis Comment. Societ. Goetting. IV, p. 82. ein Verzeichniſs der hetruriſchen Schalen.

Vermiſchte Alterthümer (Anticaglie.)

Überreſte von Waffen, Damenſchmuck, faſt alles von Bronze. Den Damenſchmuck nennt man blos etruſciſch, weil er in Toskana ausgegraben wird.

Münzen

ſind von Bronze. Goldene und ſilberne Münzen hatten die Hetrusker nicht; dieſe letzten Metalle wurden gewogen. Die Münzen ſind ſehr einfach, und haben blos Werth für den Antiquar. Sie haben bloſe Symbole, auf einigen iſt noch der Name der Stadt, aber keine Namen der Magiſtrate findet man auf ihnen. Sie ſind theils gegoſſen, theils geprägt. Guarnacci in origine italiche, und Paſſeri de re numaria hetruſcorum, haben viele in Kupfer geſtochen.

Gemmen.

Die hetruſciſchen Gemmen zeichnen ſich durch ihre Form, und durch die den Hetruſcern eigene ſtarke Zeichnung, vor den griechiſchen Steinen aus. Auf den meiſten iſt der Name der in derſelben vorgeſtellten Figuren eingeſchnitten. Dieſes unterſcheidet ſie wieder von den griechiſchen Steinen, in welchen die Namen der Steinſchneider eingeſchnitten ſind. Die Form des Steins iſt die Form eines Scarabäus.

Die ſtärkſte Sammlung hetruſciſcher Steine beſaſs Baron Stoſch. Dieſe kam nach Neapel an den Duca Caraffa Noya, nun iſt ſie im königlichen Muſeum. Die vornehmſten Gemmen ſind:

1) Fünf der Helden gegen Theben, in Carneol. Der Moment, den die Gemme vorſtellt, kann Beziehung haben

a) auf die Siege dieſer Helden in den Nemäiſchen Spielen, wo Adraſtus im Pferdrennen, Tydeus im Ceſtuskampf, Amphiaraus im Laufen, und Diskuswerfen, Polynices im Ringen und Parthenopäus im Bogenſchieſsen ſiegte. Allein die traurige Stellung einiger von den Helden läſst dieſe Erklärung nicht zu.

b) Auf die Bekriegung des Eteocles.

α) Tydeus kommt zum Adrastus, und berichtet ihm die übel abgelaufene Gesandschaft des Eteocles. Aber die Zusammenkunft scheint eher im Hause des Amphiaraus zu seyn. Adrastus und Tydeus sind bewaffnet, und scheinen zu jenem gekommen zu seyn.

β) Adrastus und Tydeus kommen zum Amphiaraus, zeigen ihm den Entschluss an, Theben zu bekriegen, und laden ihn ein, an dem Feldzug Theil zu nehmen. Dieser wusste, dass er vor Theben sterben sollte, und zeigt Abneigung dazu. Polynices scheint darüber betrübt.

Winkelm. Storia etc. T. I. 112. Opere di Cianrinaldo Carli T. IX. p. 359. bezweifelt es, dass die Gemme hetruscisch sey, weil einige derselben Buchstaben auf der Bologneser Münze von Zancle vorkommen; und ϟ S in Münzen von Messena, und D statt P in verschiedenen Innschriften sich befindet.

2) Tydeus, der sich die Lanze aus dem Fuss zieht, mit dem Namen Tute. Winkelm. Storia etc. T. I. p. 111. ein Carneol.

3) Peleus, der sich die Haare beym Fluss Sperchius wäscht, Winkelm. Stor. T. I. 44. Caylus T. VII. pl. 23. in Achat geschnitten.

4) Der sitzende Theseus; die Idee ist:

— — — sedet aeternumque sedebit
Infelix Theseus — — —

Andere sagen, es sey ein ruhender Herkules. Caylus T. VI. pl. 36. Mon. ined. n. 101.

5) Zwey Salii, welche die Ancilia tragen.

6) Ein ſich bewaffnender Achill Cayl. I. p. 30. 3. iſt im Cabinet des Stadthalters zu Haag.

7) Herkules mit dem Dreyfuſs des Apollo. Muſ. Etruſc. 199. 5.

Die Hetrusker hatten ſchon in den ältern Zeiten geſchickte Maler. Die Tempel zu Ardea und Landrium, die Plin noch ſahe, ſollen vor Roms Erbauung gemahlt worden ſeyn. Wir haben noch gemahlte Vaſen übrig. Von Wandgemälden haben ſich nur wenige Fragmente erhalten, die man in den neueſten Zeiten zu Turdino (Tarquinii) Cornetto, Carale; fand — aber auch dieſe ſind ſehr vernachläſsigt. Pyres wollte ein Werk darüber herausgeben; Ao. 1779 kündigte er 60 Kupfertafeln an; im 53. B. der Philoſophical transactions p. 127. iſt eine von den Zeichnungen befindlich.

Viele von den hetruſciſchen Kunſtwerken ſind mit Inſchriften verſehen. Dieſe gaben Gelegenheit zu Unterſnchungen über die Sprache der Hetrusker. Leſen lernte man ſie bald, aber ſchwerer war es ſie zu verſtehen.

Das Studium der hetruſciſchen Sprache kam ſehr in Bewegung durch die Tabulae Eugubinae. Zu Gubbio, dem alten Ingubium fand man Ao. 1444 acht Tafeln von Bronze in einem unterirrdiſchen Gewölbe. Eine wurde verlohren. Von den ſieben übrigen haben fünf auf beyden Seiten Schriſt, zwey nur auf der einen. Die Schrift iſt auf vier Tafeln ſehr alt, nnd geht von der Rechten gegen die Linke, auf den vier andern iſt ſie neuer, und läuft von der Linken gegen die Rechte.

Man hat die Tafeln copirt und herausgegeben. Dempſt. Gruter in Theſ. Inſcript. T. I. 142. und Paſſeri paral. ad Dempſt. — Das Alphabet findet man in proleg. ad Muſ. Etruſc. p. 49.

in Maffei Offerv; letter. T. V. p. 339. und Nouveau traité de diplomatique T. I. p. Bald nach der Auffindung der Tafeln hielt man fie für einen Betrug des Annius Viterbienf. Bey der Erklärung der Tafeln gieng man von verfchiedenen Hypothefen aus. Einige wollten fie aus der hebräifchen, andere aus der griechifchen Sprache erklären; und beyde brachten einen Sinn heraus.

Der erfte, der die Erklärung diefer Tafeln unternahm, war Bonaruotti, nach ihm Bernardino Baldi von Guaftalla, welcher Divinationem in tab. eugubinam herausgab. Sein Werk liefs Marcus Welfer 1613. 4. zu Augsburg drucken. Er erklärte aus dem Hebräifchen alles; feine Erklärungen find Träumereyen. v. Bibliotheque critique T II. c. 5. Ferner Ludw. Bourguet Prof. zu Neuffchatel — er leitete alles aus der griechifchen Sprache her, und nahm bisweilen das Hebräifche zu Hülfe. Nach feiner Meinung enthalten diefelben öffentliche folenne Gebete um Abwendung einer- durch vom Blitz getödete Vögel verkündigten - Landplage. Seine Erklärung befindet fich in Bibliotheque italique T. XIV. p. 24. Differt. dell'Ac. di Cortona. T. II. p. 41. Gegen ihn ftund Maffei auf, in Offerv. lett. Vol. V. und Storia diplomatica p. 253. Gori in Muf. Etrufco und in Storia antiquaria etrufca erklärte fie auch. Nach diefen kam Pafferi in Lettere Roncaglienfi, in Racc. de'Opufc. fcientif. tom. 22, 23, 26, 27. Er gieng den Weg der Combination, nahm die Worte auf, die mehrmals vorkommen, und machte fich daraus ein Wörterbuch. Er erklärte diefes aus andern hetrufcifchen Schriften, deren Sinn bekannter war, und fo kam er der Sache näher. In den Paral. ad Dempft. gieng er noch weiter, als in den Lettere Roncagl. und der Sinn, den er herausbrachte, ift ziemlich probabel.

Er fand, dafs die Tafeln kein altes Original, fondern aus Augufts Zeiten waren. Die gröfsern mit lateinifcher Schrift befchriebenen find fpäter, und enthalten verfchiedene Vorfchriften von Opfern und Gebete, und find Indigitamenta Pontificalia. Die andern enthalten verfchiedene Expiationen. Einige Tafeln find nichts als Paraphrafe der andern — Die Sprache ift nicht hetrufcifch, fondern eugubinifch, oder umbrifch. Lanzi in Saggio de Letteratura degli popoli antichi etc. hat diefe Tafeln neu erklärt.

* * *

Volskifche Kunftwerke.

Zu Veletri fand man vor wenigen Jahren in einem unterirdifchen Gewölbe verfchiedene Basreliefe von Terra cotta. Die Figuren find fehr roh und bemahlt.

Dorten fand man auch eine Lamina von Bley mit einer Innfchrift im Volskifchen Dialekt. Alle diefe Stücke befitzt Card. Borgia.

Von den Samnitern hat man auch noch einige Kunftwerke, welche in Vafen beftehen, worauf man famnitifche Tracht zu finden glaubte, und aus Münzen, mit Namen famnitifcher Städte. Die Münzen find erft aus den Zeiten des Belli focialis, in welchem die Städte in Campanien auf römifchen Fufs Münzen prägen liefsen.

Aus Sardinien hat man kleine Figuren von Bronze, die äufferft ungeftaltet find, und mehr zu den gelehrten Alterthümern als zu den Kunftalterthümern gehören. Muf. Etrufc. Tab. 104. Caylus T. III. p. 27. Winkelm. Storia und deffen Briefe 2. B. p. 99.

FÜNFTES BUCH.

Geſchichte der bildenden Künſte unter den Griechen.

Erſtes Capitel.

Einleitung. Epochen der Griechiſchen Kunſt.

Die Geſchichte der Künſte hat wie die Geſchichte der Staaten ihre verſchiedenen Epochen; die Zeit ihres Anfangs, ihres Wachsthums, ihres höchſten Flors, ihres Sinkens und ihres Untergangs. Bey einem jeden Volk, das Künſte hatte, fällt die erſte Epoche, oder die Zeit ihrer Entſtehung in die älteſten unbekannten Zeiten der Exiſtenz der Nation; in Zeiten, in welchen man noch keine Geſchichtſchreiber hatte. Daher iſt dieſe immer ungewiſs, und mit vielen Fabeln vermengt, ſehr oft ganz unbekannt. Nur dann erhält man nähere Notizen von der Kunſt und dem Gange derſelben, wenn eine Nation ſchon ſo weit in der Cultur fortgeſchritten iſt, daſs Geſchichtſchreiber unter ihr aufſtehen. Aber eine zuſammenhängende Kunſtgeſchichte erhält man durch die Geſchichtſchreiber noch nicht. Dieſe ſprechen nur manchmal von Werken der Kunſt, wenn eine merkwürdige Ereigniſs ſie darauf leitet, aber genaue Nachrichten vom Zuſtand der Künſte in dem Zeitalter, welches ſie beſchreiben, darf man bey ihnen nicht ſuchen; denn dieſes lag auſſer ihrem Geſichtskreiſe,

Sie führen zwar manchmal an, wann eine Kunst zuerst erfunden worden sey, oder wer sich als ein vorzüglicher Meister in derselben hervorgethan habe, aber sie thun es nicht eher, als bis eine Begebenheit sie zwingt, davon zu sprechen. So führt Herodot den Glaukus als den Erfinder, Kunstwerke in Eisen zu giessen; aber nicht wegen dieser zur Kunstgeschichte so wichtigen Ereigniss, sondern weil dieser Künstler das Weihgeschenk verfertigt hatte, welches Krösus nach Delphi schenkte. Herod. I, 25. Bey ähnlichen Veranlassungen sprechen auch die übrigen Geschichtschreiber von den Künstlern und Kunstwerken.

Will man den Zustand der Künste bey einem Volk in einem gewissen Zeitraum kennen lernen, so muss man diese einzelnen Angaben der Historiker sammeln, vergleichen, und aus den Vergleichungen derselben erhellet erst als Resultat, wie der Zustand und Gang der Künste in einem gewissen Zeitraum gewesen sey.

Dieses ist aber eine Beschäftigung, welche viele Schwierigkeiten hat, und mit der grösten Genauigkeit und Kritik geschehen muss. Nicht alle Schriftsteller des Alterthums, welche Quellen für die Kunstgeschichte sind, sind gleich glaubwürdig; oft trift man auf Widersprüche; welche sehr schwer zu heben sind; oft findet man selbst bey den besten Geschichtschreibern nicht die Genauigkeit, welche man wünschet. Wenn also eine Geschichte der Kunst aus den Notizen der alten abstrahirt — Genauigkeit und Zuverläsigkeit haben soll, so muss man vor allen:

1) eine sorgfältige Untersuchung über die Quellen anstellen. — Ist der Mann, der uns die Nachrichten giebt, sonst als ein glaubwürdiger Erzähler bekannt? Lebte er in der Zeit oder nahe an derselben, in welche die Kunstwer-

ke gesetzt werden, von denen er redet, oder lebte er weit später? Sah er die Werke selbst, oder hatte er blos von andern seine Nachrichten davon erhalten? Welcher Quellen bediente er sich, wenn er von Erfindungen, von der Kunst und den Werken derselben aus den ältern Zeiten redet, und wie gebrauchte er sie? Alle diese Fragen müssen vorher beantwortet werden, ehe man einen sichern Gebrauch von den Quellen machen kann.

2) Oft ereignet es sich, dass alte Schriftsteller in ihren Angaben ändern, manchmal sich selbst widersprechen. Ein Beyspiel von diesem letzten Fall ist bey Plin. Hist. N. lib. 36, sect. 4, 9. verglichen mit lib. 34, c. 19. In der ersten Stelle wird der Bildhauer Scopas als einer von denen angeführt, welche am zweyten Tempel der Diana zu Ephesus, und am Grabmal des Königs Mausolus gearbeitet haben, und in der zweyten steht er unter den Künstlern des Zeitalters des hohen Stils. Beyde Angaben können nicht richtig seyn. — Es öfnet sich also hier dem Geschichtschreiber der Kunst ein weites Feld zu Untersuchungen und Vergleichungen, und zum Beurtheilen der grössern oder geringern Wahrscheinlichkeit der einen oder der andern Sage. Ehe diese Beurtheilung auf das schärfste vorgenommen worden ist, darf man nicht an die Bearbeitung der Kunstgeschichte gehen.

3) Bey allen diesen Untersuchungen muss man immer daran denken, dass die alten Geschichtschreiber keine Kunstgeschichte schreiben wollten; dass sie daher nie absichtlich von Künstlern und Kunstwerken reden, sondern dieselben blos anführen, wenn ein historischer Umstand dieses nothwendig machte; dass sie daher keine genaue Chronologie dabey beobachten, sondern höchstens nach

der Endigung eines Zeitraums anführen, welche berühmten Künstler in demselben gelebt haben, ohne näher die Jahre zu bestimmen, in welchen jeder einzelne Künstler blühte. Dieses thaten vorzüglich die Geschichtschreiber, aus denen Plinius die Künstlernachrichten excerpirt, und seiner Naturgeschichte einverleibt hat. Der gröste Theil der Fehler Winkelmanns rührt davon her, dass er den Plinius unrecht verstand.

Die Alten hatten also keine Kunstgeschichte; aber in ihren Schriften sind Materialien zu derselben.

Die Hauptschrifftsteller für die Kunstgeschichte der Griechen sind:

Herodot. Die beste Ausgabe ist die von Wesseling. Amsterdam 1763. fol. Eine wohlfeilere von Borheck. Lemgo 1781. 2 Bde. 8. Übersetzung, von Goldhagen. Lemgo 1756. gr. 8.

Diodor von Sicilien. Ausgabe von Wesseling. Amsterd. 1745. 2 Bde. fol.

Strabo. Ausg. von Almeloveen. Amst. 1707. fol. Übersetzung von Penzel. Lemgo 1775. 4 Thle. gr. 4.

Pausanias. Ausgabe von Kühn. Leipz. 1696. fol. Übersetzung von Goldhagen. Berlin 1760. 2 Bände, 8.

Plinius. Ausgabe von Harduin. Paris 1732. 3 Bde. fol. von Franz. Leipz. 1779. f. f. gr. 8.

* * *

Heyne, Abhandlungen über die Künstler-Epochen beym Plinius und von den Schriftstellern, denen Plinius in seiner Kunstgeschichte folget, in desselben Sammlung antiquarischer Auffätze. St. I. S. 165. f. St. 2. S. 76. f.

Caylus Übersetzung und Erläuterung von einigen Fragmenten aus Plin's Büchern. S. in Memoires de Lit-

terature T. XIX. XXV. Stehen auch in beyden Bänden der deutſchen Ausgabe von des Grafen Caylus Abhandlungen zur Geſchichte der Kunſt.

Falconet. E. Traduction des XXXIV, XXXV et XXXVI livres de Pline l'ancien; avec des Notes. II. Edition. T. I. II. à la Haye 1773. gr. 8.

Die Beſtimmung der Epochen der griechiſchen Kunſt iſt manchen Schwierigkeiten unterworfen, welchen ſelbſt Winkelmann bey Feſtſetzung ſeiner vier Perioden nicht ganz ausweichen konnte. Folgende Abtheilnng, welche von der Winkelmannſchen ſehr unterſchieden iſt, iſt von dem Verfaſſer für die paſſendſte angenommen worden. Sie theilt die Geſchichte der griechiſchen Kunſt ebenfalls in vier Hauptperioden ab.

1) Die ungewiſſe oder die Zeit des Entſtehens und der erſten Cultur der griechiſchen Kunſt. Von den Zeiten des Dädalus, bis auf den Anfang der Olympiaden, oder ohngefähr von Jahr der Welt 2678 bis 3174. 776 J. vor Chr. Geb.

2) Die Zeit des allmähligen Wachsthums der Bildnerey vom Anfang der Olympiaden bis zum Einfall des Xerxes in Griechenland. J. d. W. 3174 bis 3470. bis auf die 75 Oliympiade. 480 J. vor Ch. Geb.

3) Die Zeit des Flors der Bildnerey. Vom Einfall des Xerxes in Griechenland, bis auf den Tod Alexanders des Groſsen. Vom J. d. W. 3470 bis 3627. bis auf die 114 Olympiade 323 J. vor Ch. Geb.

4) Die Zeit ihres Verfalls. Von Alexandes Tode bis zum Unterang des Achäiſchen Bundes. Vom J. d. W. 3627 bis 3558. bis auf die 158 Olymp. 146 J. vor Chr. Geb.

Diejenige unter den bildenden Künſten, welche auch bey den Griechen zuerſt bearbeitet, und ausgebildet wurde,

war die Bildhauerkunst; daher wird auch diese als die wichtigste unter den Künsten der Griechen unsern hauptsächlichsten Gegenstand ausmachen, und wir werden mit der Geschichte derselben den Anfang machen.

Zweytes Capitel.

Geschichte der Bildhauerkunst unter den Griechen. Erste Periode derselben; die Zeit ihres Entstehens und ihrer ersten Cultur oder die ungewisse Periode; von Dädalus bis auf die Einführung der Olympiaden oder vom Jahr der W. 2678 bis 3174. (ohngefähr) 776 J. v. Ch. Geb.

Der erste Anfang der Bildnerey bey den Griechen verliert sich in das Zeitalter der Mythen. Es muss schon in den Zeiten, als man anfieng die Gottheiten zu personificiren, und ihnen Würden und Geschäfte beyzulegen, der Anfang zur Erfindung dieser Kunst bey den Griechen gemacht worden seyn. Denn unter ihren ältesten Gottheiten waren einige, welche grosse Künstler waren, und viele Kunstwerke verfertigten. Dem Prometheus wurde die Bildung des ersten Menschen zugeschrieben Plat. in Politico. Pausan. X, c. 4. ed. Kuhn. und so sieht man ihn auf alten Basreliefen und Gemmen. S. admiranda rom. ant. tab. Winkelm. Storia etc. T. I. p. 14. T. II. p. 70. Winkelm. description des pierres gravées etc. p. 315, 316. Dass Hephöstos ein sehr geschickter Künstler war, ist aus Homer bekannt. Il. 16. Od. VII. Pausanias (VIII.) nennt verschiedene Kunstwerke, welche noch zu seiner Zeit in Griechenland für Werke des Vulkan gehalten wurden. Barthelemy glaubt die Bildhauerey habe erst 100 Jahre vor den Olympiaden ihren Anfang genommen. S. Voyage du jeune Anacharsis T. IV. p. 442. not.

Die Griechen fiengen, wie alle Völker in der Kunst, mit der Bildung roher unförmlicher Figuren an, und lernten in der Folge durch mehrere Versuche dieselben verbessern. Der erste Anfang zur Bildnerey bey den Griechen wár, dass sie auf die piramydalförmigen Klötze von Holz oder Stein, welche in den ältesten Zeiten Götterbilder waren, unförmliche Köpfe setzten. So waren die ältesten Idole in Griechenland geformt; als schon die Bildnerkunst im Flor war, behielt man in einigen Tempeln diese alte Form der Idole, welche durch das Alterthum geheiligt worden war, noch bey. Zu Trikolonos in Arkadien war eine Bildsäule des Neptuns, die auf diese Art gebildet war, Pausan. Arcad. p. 165. und Pausanias sahe zu Athen das Bild einer Venus Urania, welches nichts anders als ein Tronk mit einem Menschenkopfe war. Paus. I. p. 14.

Diese viereckigten Säulen mit einem Kopfe nannte man Ἑρματα, d. i. grosse Steine (Suid. v. ἑρμα,) oder ἑρμαια und da in der Folge die Merkuriusbilder, welche zu Athen auf den Strassen stunden, also gebildet wurden, so nennte man sie Ἑρμαι.

Diese Hermen waren die ersten Versuche in der Bildnerey. Nachher fieng man an den Unterschied des Geschlechts an diesen Hermen anzuzeigen; dann deutete man durch perpendikulare Einschnitte die Beine an; endlich lernte man durch andere Einschnitte auch die Arme anzudeuten. In der Folge bildete man völlige Arme und Beine. Die Arme waren aber noch nicht von dem Leib abgesondert, sondern hiengen gerade an demselben hinab; und die Füsse waren nicht von einander getrennt, und nicht im Fortschreiten gebildet. Es ähnelten also die ältesten griechischen Figuren den ältesten ägyptischen.

Der Leib war wahrſcheinlich der letzte Theil, den man ausbilden lernte. Dieſes erhellt aus der Statüe des Apollo zu Amyklä, welche beweiſt, daſs der Leib noch lange Zeit die Form eines Steins hatte, an welche Kopf, Arme und Füſſe angemacht waren.

Dieſe erſten Bildſäulen der Griechen waren ohne Handlung — ohne Ausdruck; die Umriſſe waren plump, die Zeichnung fehlerhaft, die Muskulatur nicht ausgedrückt, alles platt, ohne Wölbung und Erhöhung, und Ründung — die Augen waren geſchloſſen, die meiſten Linien gerade, und keine Glieder ausgebildet. Diodor. Sic. IV. p. 192. ed. Henr. Steph. nennt die Bildſäulen der erſten Griechen: *αγαλματα τοις ομμασιν μεμυκότα, τας χειρας εχοντα καθειμενας, και ταις πλευραις κεκολλημενας.* S. Suid. v. *Δαιδαλȣ ποιηματα.*

So weit waren die Griechen gekommen, als ein Mann unter ihnen aufgeſtanden ſeyn ſoll, der der Bildnerey einen neuen Schwung gab. Dieſer war Dädalus. Dädalus ſoll drey Menſchenalter vor dem Trojaniſchen Krieg gelebt haben. Im Chron. Euſeb. wird er beym Jahr 1237 a. Chr. genennt. Als groſser Erfinder war dieſer Mann unter den Alten berühmt. Man ſchrieb ihm die Erfindung der Säge, der Axt, der Setzwage, des Bohrers und des Leims zu. Plin. Hiſt. Nat. VII, S. 57. p. 414. Den Maſtbaum und die Segelſtangen ſoll er auch erfunden haben. Plin. l. eod. p. 418. — In Griechenland und Sicilien zeigte man Gebäude, welche er aufgeführt haben ſoll. Plin. H. N. 36. ſ. 19. 739. Diod. Sic. IV, p. 277. ed. Rhodom. et p. 278. S. Bartels Briefe über Calabrieen T. III. p. 414.

In der Bildnerkunſt ſoll er folgende Verbeſſerungen eingeführt haben. Er trennte die Arme von dem Leib,

machte die Füſſe fortſchreitend, bildete die Augen offen. So bekamen ſeine Figuren Leben und wurden in Handlung geſetzt. Diod. Sic. IV. 192. S. F. Junius de pictoribus etc. in catal. p. 62. ſeqq.

Im Altherthum gab es viele Bildnerwerke, welche für Arbeiten des Dädalus ausgegeben wurden. Zu Pauſanias Zeiten war zu Theben noch ein Bild des Herkules, bey den Lebadiern die Bildſäule des Trophonius; in Kreta zeigte man auch verſchiedene Bildnerey als Arbeit dieſes Künſtlers. Pauſan. p. 314. — Daſs aber einige der Kunſtwerke, welche in Kreta als Arbeiten des Dädalus gezeigt wurden, nicht ſo alt ſeyn konnten, erhellet daraus, weil ſie aus Stein gebildet waren. Pauſ. ibid. — Uralte Bildnerey mag es aber geweſen ſeyn, denn Plato ſagt, ſie wäre blos wegen des Alters ehrwürdig. Plat. Hipp. p. 1245. und Pauſan bemerkt, daſs ſie nichts hätten, was gefalle. S. Goguet l. c. T. II. lib. 2, c. 2.

War aber Dädalus eine wirkliche, oder blos eine mythiſche Perſon? Schon Pauſan macht p. m. 284. die Bemerkung, daſs die Bildnerey εργα δαιδαλα (opera mirifica) genennt wurde, ſchon vor der Zeit, in welcher Dädalus gelebt haben ſoll, und daſs von jenen dieſer den Namen erhalten habe. — Vielleicht war Δαιδαλος (Daedalus) in den älteſten Zeiten überhaupt ein Name, den man groſsen Bildnern gab; welchen die Dichter zu einem Nomen proprium umſchufen, und einem Manne beylegten, den ſie als einen groſſen Künſtler ſchildern wollten. Auf dieſe Weiſe kann Dädalus zuerſt eine mythiſche Perſon geweſen ſeyn, woraus in der Folge eine hiſtoriſche wurde.

L'hiſtoire de Dédale par l'A. Gédoyn. in Mem. de l'Acad. des Inſcr. IX. p. 177. f. — u. im Hamb. Mag. VII. 470. 539.

Als Schüler des Dädalus werden angeführt Talos, Endöus und Smilix. War Dädalus eine mythiſche Perſon, ſo heiſst dieſes nichts anders, als nach der Zeit, in welche man den Dädalus ſetzte, machten ſich dieſe Männer als Künſtler bekannt. Smilix war aus Aegina und lebte um das Jahr 1200 v. C. G. Von ſeiner Arbeit wurde zu Samos eine Juno gezeigt. Endöus, von deſſen Arbeit eine ſitzende Pallas mit dem Rocken in der Hand in der Akropolis zu Athen geweſen ſeyn ſoll, war ein Athenienſer.

Für den Zuſtand und die Fortſchritte der Kunſt in dieſem Zeitraum ſind beym Homer wichtige Dokumente: Dieſer Dichter kennt ſchon Statüen aus Erz, welche ſich zu bewegen ſchienen (ζωῃσιν ἐοικηα. Il. Σ. 418.) alſo welche nicht mehr wie die älteſten Statüen, mit gerade an dem Leib herabhängenden Armen, und an einander ſtehenden Füſſen gebildet, ſondern ſchon in Bewegung waren; — er kennt Statüen von Menſchen und Thieren (Od. η.) aus Gold und andern Metallen; erhabene Arbeiten, am Schild des Achilles; Dreyfüſſe, und Vaſen aus Gold und Bronze künſtlich verfertigt. Es ſcheint aus dieſem zu erhellen, daſs man zu Homers Zeiten in einigen Zweigen der Bildnerey ſchon weit fortgerückt war. Man verſtand, Bilderwerk aus Metall mit dem Hammer zu verfertigen, S. die angeführten Stellen des Homers; vielleicht wuſste man auch ſchon ſolche zu gieſsen, wiewohl hievon in dem Dichter keine Spur vorkömmt. Holz und Thon zur Bildnerey zu verarbeiten, wuſste man indeſſen, ohngeachtet Homer auch nichts davon erwähnt, gewiſs ſchon, indem alle Alten einſtimmig behaupten, die älteſten Statüen der Griechen ſeyen von Holz geweſen (ξοανα.) — Des Marmors und der übrigen Steinarten hingegen ſcheint

man ſich noch nicht zu Bildnerwerken bedient zu haben. S. Goguet. l. cit.

Drittes Capitel.

Zwote Periode. Die Zeit des allmäligen Wachsthums der Bildnerey. Vom Anfang der Olympiaden bis zum Einfall des Xerxes in Griechenland vom Jahr d. W. 3174 bis 3470. Vom Jahr 776 bis 480. vor Chr. Geb. oder bis auf die 74 Olympiade.

In dieſem Zeitraume machte die Bildnerey ſchon groſse Fortſchritte. Man entfernte ſich immermehr von den rohen Verſuchen des erſten Zeitalters in der Kunſt; man bearbeitete mehrere Materialien zu Kunſtwerken; die Künſte breiteten ſich in mehrern Städten Griechenlands aus; man legte Künſtlerſchulen an.

Aus Mangel genauer Nachrichten — denn wir haben keinen Geſchichtſchreiber aus dieſem Zeitraume, der uns über die Kunſt und die Fortſchritte derſelben belehrte — können wir nur ſehr wenig über den Fortgang der Bildnerey in demſelben ſagen. So viel aber ſieht jedermann, daſs die Werke, welche in dieſer Periode verfertigt wurden, nicht von einerley Beſchaffenheit, und nicht von der nemlichen Güte waren; ſondern daſs die, welche zu Anfang deſſelben entſtunden, ſich denen im vorigen — und die ſpätern, den vollkommenern des folgenden Zeitraums ſich näherten.

Eben ſo war der Zuſtand der Künſte in dieſem Zeitraum nicht überall der nemliche. In den groſsen Städten Joniens, Griechenlands und Siciliens, welche durch ihre Handlung reich und mächtig geworden waren, hatte die Kunſt gewiſs gröſsere Schritte gethan, als in kleinern und ärmern Städten.

Man verarbeitete in diesem Zeitalter, ausser dem in dem vorigen gewöhnlichen Materialien zu Kunstwerken noch: Eisen, Marmor Elfenbein, und man hatte eingelegte Arbeit mit Figuren von Silber, Elfenbein, etc. man erfand die Kunst Metalle zu giessen, oder bildete dieselbe wenigstens aus.

Nur von zwey Kunstwerken, deren Verfertigung in diesen Zeitraum fällt, haben wir bey Pausanias eine genauere Nachricht; nemlich vom Kasten des Cypselus, und vom Thron des Apollo zu Amyklä. Jener hatte Figuren von Gold und Elfenbein; dieser war von Stein, und auf allen Seiten mit halberhabener Arbeit geziert. Pausanias beschreibt die Figuren; aber über ihren Kunstwerth, über Zeichnung, Ausführung und Anordnung sagt er nichts.

Den Kasten des Cypselus beschreibt er L. V. 17 f. Er wurde im Tempel der Juno zu Olympia unter den ältesten Weihgeschenken aufbewahrt. Die Geschichte desselben ist kürzlich folgende. Die Bacchiden, oder Bacchiaden, hatten eine lange Reihe Jahre die Herrschaft von Corinth behauptet, anfangs unter Königen, nachher unter Prytanen, die aus ihrem Mittel gewählt wurden. Endlich im 3ten Jahre der 30 Olympiade entriss ihnen Cypselus die höchste Gewalt von Korinth, und führte die Oberherrschaft allein. Des Cypselus Herkunft war folgende. Eine Frauensperson aus dem Geschlecht der Bacchiaden, mit Namen Labda, ward, weil sie hinkte, von ihrem Stamme verachtet, und gezwungen einen Mann aus einem geringern Stamm, mit Namen Eetion zu heurathen. Dieser erhielt einen Orakelspruch folgenden Innhalts: Labda würde ein Felsenstück zur Welt bringen, welches den Beherrschern von Korinth auf

das Haupt fallen, und Korinth rächen würde. Einen andern Spruch, ähnlichen Innhalts, hatten die Bacchiaden bereits erhalten. Dadurch wurden sie auf der Labda Niederkunft aufmerksam, fassten den Entschluss das Kind hinzurichten, und ordneten einige ab, nach dem Haus der Labda zu gehen. Anfangs wurden diese durch das Anlächeln des Knaben erweicht; nachher, als die Mutter ihre Absicht merkte, versteckte sie ihr Kind in einen Kasten; und so ward Cypselus erhalten, und erhielt davon den Namen. Dieser Kasten, worinnen der Stammvater der Cypseliden erhalten worden war, ward von seiner Familie im Tempel der Juno zu Olympia geweiht, und aufbewahrt.

Er war aus Cedernholz, theils mit Figuren aus Gold und Elfenbein eingelegt, theils mit erhabener Arbeit aus Cedernholz selbst geziert, welche verschiedene Sujets aus der ältesten griechischen Geschichte und Mythologie vorstellten. Den Figuren waren verschiedene Innschriften beigefügt; einige davon waren, wie es scheint, blosse Namen, andere ganze Verse und Disticha, ganz im Geschmack der ältesten Zeiten. (Heyne, Über den Kasten des Cypselus. Eine Vorlesung. Göttingen 1778. 72 Seiten in 4.) Aus dem Umstand, dass der Kasten aus Holz und die Figuren aus Gold und Elfenbein waren, erhellet, dass man in diesem Zeitalter, von feinem Geschmack, welcher alle Mischung verschiedener Massen verwirft, noch weit entfernt war. Ferner erhellet aus verschiedenen auf und an dem Kasten angebrachten Vorstellungen, dass die Vorstellungen der Götter und Helden noch ganz die alten waren. So war auf einem Feld, welches die Ermordung des Polynikes durch den Eteokles vorstellt, neben dem

ersten eine weibliche Figur mit den fürchterlichsten Zähnen eines Thiers, mit krumm gebogenen Klauen an den Händen; dabey war eine Schrift, welche anzeigte, dass die Figur das Schicksal des Todes vorstelle. Diese Vorstellung ist genau nach den ältesten Dichtern gemacht, welche das Todesschicksal eben so beschreiben. S. Hesiod. Scut. Herc. v. 237 f. Sie ist bedeutend, aber die schöne Kunst, welche nach den Regeln des guten Geschmacks arbeitet, verwirft dergleichen Vorstellungen. — Eben so zeigt sich der Mangel des guten Geschmacks auch darinn, dass auf einer jeden Seite mehrere Vorstellungen waren, wodurch ein Hauptgemälde gleichsam in mehrere kleinere eingetheilt wurde. Dass in den Vorstellungen eines Kunstwerks Einheit seyn müsse, lernten die Alten überhaupt erst spät einsehen. Selbst zu Phidias Zeiten wusste man dieses noch nicht. Das Zeitalter, in welchem der Kasten des Cypselus verfertigt wurde, kann man aus der Bemerkung des Pausanias angeben, welcher vermuthet, dass die Aufschriften an dem Kasten vom Dichter Eumelus dem Korinthier herrühren mögen. Hat dieser die Verse auf dem Kasten verfertigt, so gehört dieses Kunstwerk in den Anfang unsers Zeitraums; denn Eumelus lebte um den Anfang des ersten Messenischen Kriegs, d. i. um die 9te Olympiade, 742. vor Chr. Geb.

Den Thron des Apollo zu Amyklä beschreibt Pausanias. L. III. c. 18. 19. Dieser Thron war das Fussgestelle, worauf die ungeheure Bildsäule des Apollo Amyclaeus stund. Das Bild selbst war lange vor dem Thron, und vielleicht noch in der ersten Epoche der Kunst verfertigt worden. Der Thron war wahrscheinlich von Stein, auf allen Seiten mit Statüen und halberhabener Arbeit ge-

ziert; von einer ungeheuern Gröſse,vielleicht 50 Ellen hoch. Daſs die Verfertigung des Throns in die frühern Zeiten der Kunſt, alſo in unſere Epoche gehört, beweiſst der ganze Charakter dieſes Werks zur Genüge. Den Künſtler neunt Pauſan. Batykles einen Magneſier; ſagt aber weder wann — noch in welchem Magneſia er lebte. Die Vorſtellung der Diana Leukophryne, welche als Statüe neben dem Thron angebracht war, macht es wahrſcheinlich, daſs Magneſia am Mäander ſein Geburtsort war; denn daſelbſt hatte dieſe Göttin einen berühmten Tempel. (Strabo XIV. 647. ed. Caſ.) Der Baumeiſter Hermogenes hatte von dieſem Tempel ein eigenes Werk geſchrieben. S. Vitruv. L. VII. praef. In dem Mährchen vom goldenen Dreyfuſs der 7 Weiſen Griechenlands kommt ein Batykles vor, aber nicht als Verfertiger, ſondern als Stifter des Dreyfuſses. —

Mich. Fourmont fand auf ſeiner Reiſe die Ruinen des Tempels des Apollo zu Amyklä. Wäre er beſſer vorbereitet geweſen, vielleicht hätte er auch von den Ruinen des Throns Entdeckungen machen können. Seine Entdeckungen beſchrieb er in Mem: de l'Acad. des Inſcr. T. XV. p. 395. — S. Heyne Sammlung antiquar. Aufs. St. 1. S. 1. f. Über den Thron des Apollo Amykläus.

Unter den Ruinen von Amyklä, Delphi und Olympia müſſen ſich noch eine Menge Kunſtwerke aus dieſer Zeit erhalten haben.

Es war aber die Kunſt in dieſem Zeitalter nicht allein ſchon in mehrern Städten Griechenlands ausgebreitet, ſondern auch auf den Inſeln, in Magna Graecia und in Sicilien wurden viele Kunſtwerke verfertigt.

Im eigentlichen Griechenland ſind vorzüglich folgende Städte für die Kunſt merkwürdig.

1) Korinth.

Schon am Anfang dieſes Zeitraums waren bildende Künſtler in dieſer reichen Stadt. Daſs Dibutades, der korinthiſche Töpfer, die Formenkunſt erfunden haben ſoll, iſt bekannt, aber weder das Zeitalter, in dem er lebte, weiſs man genau, noch ob die ganze Erzählung wahr oder eine Fabel iſt. Aber, daſs ſchon am Anfang dieſes Zeitraums mehrere Künſtler in dieſer Stadt waren, und einige davon die Kunſt in andere Länder brachten, erhellt aus der Geſchichte. Demaratus, ein Künſtler aus Korinth, floh aus ſeinem Vaterland nach Italien, und brachte die Kunſt zu den Etruskern; ihn begleiteten dahin Euchir und Eugrammos, zwey Künſtler, ebenfalls aus Korinth. Liv. I. 34. Plin. H. N. XXXV. Dionyſ. Hal. III. c. 69. Die Reiſe des Demaratus nach Italien fällt ohngefähr in Olymp. 30, 3. 657 J. v. C. G.

2) Sikyon.

Dieſe Stadt hatte eine ſehr groſse Handlung, Manufakturen, und ſchon in den frühern Zeiten unſers Zeitraums blühte hier die bildende Kunſt. Am erſten that ſich als Künſtler in dieſer Stadt Dädalus hervor, von deſſen Schule Künſtler ausgiengen, deren Werke man noch zu Pauſanias Zeiten in verſchiedenen Städten Griechenlands ſah. Dieſer Dädalus wurde wahrſcheinlich nicht ſelten mit dem athenienſiſchen Dädalus verwechſelt, und die Schüler jenes, für Zöglinge dieſes ältern gehalten. Das Zeitalter, in welches er zu ſetzen iſt, kann indeſſen eben ſo wenig genau beſtimmt werden. Seine beyden bekannteſten Schüler Dipönus und Skyllis fand Plinius l. 36,

f. 4. bey feinen Gewährsmännern in der Epoche aufgezeichnet, welche fich mit dem Untergang des Medifchen Reichs endigte. Dädalus lebte alfo wahrfcheinlich im 6ten Jahrh. v. C. zwifchen Olymp. 30. und 50. Paufanias gedenkt noch eines andern Dädalus aus Sikyon, in Eliac. II, p. 179. welcher mit dem, der in unferm Zeitraum lebte, nicht verwechfelt werden mufs. Er lebte weit fpäter; denn unter feinen Arbeiten werden die Trophäen genennt, welche die Elier nach der Überwindung der Lakedämonier aufrichten liefsen. Diefer Krieg fällt in Olymp. 94, 3. 351. J. n. Erb. Roms. S. Barthelemy Voyage du jeune Anacharf. T. IV. not. p. 442. f.

3) Sparta.

Auch die Spartaner hatten fchon am Anfang diefes Zeitraums bildende Künftler. Der ältefte war Gitiadas. Er war Baumeifter, Bildhauer und Dichter. Er lebte zwifchen der 1ften und 15ten Olymp. Denn nach Paufan. III, 17. verfertigte er zwey von den zehn ehernen Dreyfüffen, welche die Lakedämonier nach geendigtem erften Meffenifchen Krieg Olymp. 14, 1. nach Amyklä fchenkte. Er fcheint blos in Erz gearbeitet zu haben. Paufanias fahe von ihm zu Sparta im Tempel der Minerva Chalkiökos das Bild diefer Göttin, an der Bafis deffelben waren die Thaten des Herkules, der Raub der Töchter des Leukippus, und Vulkan, der feine Mutter von den Banden befreyt, in halb erhabener Arbeit angebracht. — An den beyden von ihm verfertigten Dreyfüffen war an dem einen eine Diana, an dem andern eine Venus angebracht.

Dontas, ebenfalls ein Spartaner, fcheint in den letzten Zeiten diefer Periode gelebt zu haben; denn er

war ein Schüler des Dipönus und Skyllis. Zu Olympia unter den Weihgeſchenken der Megarenſer waren verſchiedene ſeiner Arbeiten. Pauſan. Eliac. II. p. 197.

Medon und Doryklides, zwey Spartaner Brüder, beyde Schüler des Dipönus und Skyllis muſsten ebenfalls gegen die ſpätern Zeiten dieſer Epoche gelebt haben. Zu Olympia ſah Pauſanias eine mit Helm, Spies und Schild bewaffnete Minerva von ihm. Pauſ. El. p. 164. — Das Ideal der Minerva war alſo ſchon damals erfunden. — Zu Olympia war vom Doryklides, die Themis die Mutter der Horen. Pauſ. 25.

Theokles, ebenfalls ein Schüler der ebengenannten Meiſter. Pauſanias ſah von ihm zu Olympia l. c. fünf Hesperiden; und den Herkules mit dem Apfelbaum der Hesperiden, um welchen ſich ein Drache wand. Die lezten Stücke waren aus Cedernholz. Pauſ. Eliac. 2, p. 196.

4) Argos.

Hier lebte zu Ende dieſes Zeitraums Ageladas; ſein Zeitalter kann man aus Pauſanias beſtimmen, welcher (Eliac. II, p. 187.) ſagt: dieſer Künſtler habe den Wagen des Kleoſthenes, der zu Olympia ein Weihgeſchenk war, verfertigt. Kleoſthenes ſiegte in den Olymp. Spielen Ol. 66. Vom Eladas, Lehrmeiſter des Phidias, war im Tempel des Herkules zu Melite eine Statüe dieſes Gottes. Dionyſius, der in dieſem Zeitraum lebte, verfertigte das berühmte Pferd zu Olympia. Pauſ. p. 176.

5) Athen.

In Athen ſcheint in dieſem Zeitraum für die Künſte bey weitem nicht ſo viel geleiſtet worden zu ſeyn, als im folgenden. Dieſer Staat war damals noch arm und gering, ohne erhebliche Künſte. Seine glänzende Kunſt-

Epoche fängt ſich erſt nach dem perſiſchen Krieg, mit ſeinem politiſchen Anſehen an. Am Ende dieſes Zeitraums war vielleicht ſchon Hegias als Künſtler bekannt. Plinius H. N. 34, c. 8. ſetzt ihn in das Zeitalter des Phidias; nach Pauſanias p. 272. ſcheint er früher, und am Ende dieſes Zeitraums mit dem Ageladas gelebt zu haben. Plin. l. c. führt von ihm eine Minerva, und einen Pyrrhus des Achilles Sohn an, und Caſtor und Pollux, die nach Rom gebracht, vor dem Tempel des Jupiter tonans ſtunden. Noch ſoll Perillus, der Verfertiger des ehernen Ochſen, des Tyrannen Phalaris aus Athen geweſen ſeyn.

Auf den griechiſchen Inſeln hatte ſich die bildende Kunſt ſehr früh, und vielleicht früher ausgebreitet, als auf dem feſten Land.

Vorzüglich in Chios, Ägina, Samos und Kreta.

1) Chios war eine der reichſten und cultivirteſten Inſeln des aegeiſchen Meers; die eine Zeitlang die Herrſchaft zur See in den dortigen Gewäſſern behauptete. Auf dieſer Inſel machte ſich folgende Künſtlerfamilie um die Olymp. 30. bekannt: Malas, deſſen Sohn Mikkiades, deſſen Sohn Anthermus, und deſſen Enkel Bupalus und Anthermus. Plin. H. N. 36. c. 5.

Dieſe Künſtler arbeiteten in pariſchem Marmor. Kunſtwerke von ihnen kennt man nicht auſſer vom Bupalus. Pauſ. Meſſen. p. 140. führt an, er ſey ein guter Architekt geweſen; in Smyrna ſey eine Tüche (τυχη) von ihm geweſen, welche eine Kugel auf dem Kopf, und das Füllhorn in der einen Hand gehabt habe. Eben daſelbſt waren goldene bekleidete Grazien von dieſem Meiſter. Pauſan. p. 309. Plinius l. c. ſagt, von dieſem Künſtler und ſeinem Bruder Anthermus wären nicht allein in Chios, ſondern auch auf

andern Inſeln des Archipelagus Kunſtwerke geweſen. Zu Rom waren auch einige. Cedrenus führt unter den Kunſtwerken, welche Theodoſius nach Conſtantinopel bringen lieſs, auch eine Juno von Samos des Bupalus an. Cedren. Hiſt. p. 274. Reg. — S. Mineım. epigram. Antholog. III. tit. 25. — Glaukus lebte zu Cröſus Zeiten, und war der erſte, der Kunſtwerke in Eiſen machte. Unter den koſtbarſten Weihgeſchenken zu Delphi war ein Dreyfuſs von Eiſen von dieſem Künſtler. Herodot. I. 25. Pauſan. p. 331. Plutarch de orac. defectu nennt ihn επικρητηριδιον.

Der Scholiaſt des Ariſtophan. ad Aves v. 575. nennt zwey Künſtler, Archemenus und Athenis, jenen den Vater, dieſen den Sohn des Bupalus. Beyde Namen entſtunden wahrſcheinlich aus dem Wort Antherimus. S. Suid. v. Ιππωναξ.

2) Samos.

Eine von den Inſeln, welche durch Manufakturen, Handlung und Schiffahrt ſchon in den ältern Zeiten blühte, und deren Einwohner eine Zeitlang eine beträchtliche Seemacht beſaſsen, bis ſie in dem peloponneſiſchen Krieg in die Streitigkeiten der Athenienſer und Lakedämonier verwickelt wurde, und bald den Druck der einen, bald den der andern Parthey fühlen muſste. Die Stadt hatte einen groſsen der Juno geheiligten Tempel, worinn eine Menge Kunſtwerke aus den alten Zeiten der bildenden Kunſt ſich befanden. Die älteſten Künſtler, die man auf dieſer Inſel kennt, waren Rhökus, der bald nach dem Anfang der Olympiaden gelebt haben muſs, (Plin. XXXV. S. 43.) und Theodor, ein Sohn des Rhökus. Beyde ſollen die Kunſt, Statüen aus Metall zu gieſsen, erfunden

haben. (Pauſan. p. 356.) Vom Theodor ſah Pauſanias keine Bildſäulen mehr. Im Tempel der Diana zu Epheſus war nach Pauſan. eine weibliche Statüe, welche man die Nacht nannte, ein Kunſtwerk dieſes Künſtlers. — Telekles, ein anderer Sohn des Rhökus, ſoll mit ſeinem Bruder Theodor das Standbild des Pythiſchen Apollo zu Samos verfertigt haben. — Beyde Brüder ſollen viele Kenntniſs der Proportion gehabt haben. (Diod. Sic. I. p. 88.)

3) Ägina

war wegen ſeiner Macht, Handlung, Kunſtarbeiten und Manufakturen ſehr bekannt. Vorzüglich wurde geſchätzt die dortige Compoſition des Erzes. Plin. Hiſt. Nat. 24. c. 2. Als vorzügliche Künſtler aus Ägina nennen die Alten: Callon. Er muſs gegen das Ende dieſes Zeitraums, gegen das Ende des 6ten Jahrh. v. Chr. Geb. gelebt haben. Er arbeitete in verſchiedenen Materialien. In der Akropolis zu Corinth war in einer Kapelle der Minerva noch zu Zeiten des Pauſanias eine Minerva von Holz von dieſem Meiſter. Pauſ. p 75. Zu Amyklä war eine Proſerpina auf einem Dreyfuſs von ihm. (Pauſ. p. 100.) ein ſpäteres Weihgeſchenk für den dortigen Apollo, als die Dreyfüſſe des Gitiadas. S. Heyne ant. Auf. I. p. 82.

Onatas aus Ägina muſs um eben dieſe Zeit gelebt haben. Zu Olympia ſah Pauſanias von ihm die 9 Statüen der griechiſchen Helden, welche looſten, wer mit dem Hektor den Zweykampf beſtehen ſollte. Neſtor ſtund gegen ihnen über, und warf die Looſe in ſeinen Helm. (Il. 7, 92 ſeqq. Pauſan. p. 175.) Der Name des Künſtlers, ſeines Vaters und ſeines Vaterlands war am Schild des Idomeneus eingegraben.

Eben daselbst war von ihm ein Herkules von Erz, ein Weihgeschenk der Thasier. (Paus. ib.) ein Merkurius mit dem Widderkopf unter dem Arm, den Helm auf dem Kopf und mit dem Chiton und der Chlamys bekeidet; ein Weihgeschenk der Arkadier. Die Unterschrift zeigte, dass Onatas und Kalliteles die Vertertiger dieses Standbilds waren. Pausan. p. 177. — Das Weihgeschenk, des Hiero, der Regent von Syrakusa, wegen eines im Wagenrennen zu Olympia (Olymp. p. 73. Paus. p. 188.) erhaltenen Siegs nach Olympia schickte, war ebenfalls von Onatas und Kalliteles verfertigt. Es war ein Wagen von Erz, auf welchen ein Mann stieg; an den Wagen waren Rennpferde gespannt, auf welchem Knaben sassen. Die Pferde und Knaben waren das Werk des Kalliteles. Pausan. 189, 14. — In Phigalia in Arkadia war von ihm eine Ceres aus Bronze. Pausan. p. 272 und zu Pergamus eine Colossalstatüe des Apollo aus Bronze. Paus. ib. — Zu Delphi waren Standbilder zu Fuss und zu Pferd von der Kunst des Onatas, welche die Tarentiner als Weihgeschenke nach dem Sieg über die Peuketier in den Tempel des Apollo schickten. Die Figuren stellten vor den Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gekommen war, als ein in der Schlacht getödeter; der Held Taras und Phalantus der Lakedämonier, und nicht weit vom letztern war ein Delphier. (Paus. p. 329.)

Glaukias lebte auch am Ende dieses Zeitraums. Er machte den Wagen und die Bildsäule des K. Gelons nach Olympia. Paus. 186. woselbst noch mehrere Kunstwerke von ihm waren. Paus. 187. Simon verfertigte eines der ehernen Pferde, welche der Arkadier Phormis nach Olympia schenkte.

4) Kreta.

Schon in den ältesten Zeiten thaten sich die Einwohner dieser Insel durch Cultur hervor — Handlung und Schiffahrt bereicherten sie, daher konnten die bildenden Künste so leicht bey ihnen Eingang finden. Die bekannte Fabel vom alten atheniensischen Dädalus setzt den Anfang der Bildnerey auf dieser Insel schon in die frühesten Zeiten. Dieser Künstler soll viele Kunstwerke in Kreta verfertigt, und daselbst Schüler gebildet haben. Doch alle, welche für Schüler desselben ausgegeben wurden, lebten später, und waren Schüler des spätern Dädalus aus Sikyon. — Einer der ältesten Künstler, dessen Zeitalter man nicht wußte, war Chirosophos — vielleicht ein Name, den er von seiner Kunst erhielt — Zu Tegna in Arkadien war eine übergoldete Statüe des Apollo von ihm.

In unserm Zeitraum — ungefähr gegen Olymp. 50 machten sich zwei Cretenser Dipönus und Skillis, Schüler des Dädalus, von Sikyon, bekannt. — Sie sollen die ersten gewesen seyn, welche den Marmor zu Statüen bearbeiteten. Ihre meisten Werke waren in Ambracia, Argos und Cleone. Sie scheinen sich aber in Sikyon niedergelassen zu haben. Plin. H. N. 36. c. 5.

Pausanias sahe zu Kleone ein Bild der Minerva von diesen Künstlern — zu Argos, die Dioskuren, ihre Kinder Anaxis und Mnasinoe, und deren Mutter Hilaria und Phöbes, aus Ebenholz und Elfenbein. Zu Tirynth war von ihnen ein Herkules, und zu Sikgen ein Bild der Diana Munychia von Holz. Clem. Alexandr. in Protrept.

Cedrenus führt an, daſs zu Theodosius Zeiten zu Byzanz ein Bild der Minerva Lindia aus Smaragd 4 Ellen

hoch war. Älter als diese noch scheint Aristokles aus Kydonia in Kreta zu seyn. Pausanias sagt: er lebte, ehe Messena in Sicilien seinen alten Namen Zankle geändert habe. Dieses ereignete sich um die 29ste Olympiade (Paus. v. Eliac. 1.) 662 J. v. Ch. G. Zu Olympia sah Pausanias von ihm den Kampf des Herkules mit der Amazone zu Pferd, um ihren Gürtel. (Pausan. V. 175.)

* * *

Hatte man in dem eigentlichen Griechenland, und auf den Inseln in diesem Zeitraum so beträchtliche Künstler, so waren deren nicht weniger in den griechischen Colonien, in Italien und Sicilien. Ackerbau und Handlung hatte diese bald reich und mächtig gemacht, ja einige unter ihnen hatten ihre Mutterstädte nicht allein im Ansehen erreicht, sondern auch übertroffen; einige unter diesen griechischen Pflanzstädten gehörten unter die schönsten Städte der damaligen Welt; und ihre Einwohner zeichneten sich durch Prachtliebe und Üppigkeit aus. Syrakusa und Agrigent, Tarant, und Rhegium waren mit den prächtigsten Gebäuden geziert, und mit Kunstwerken aller Art angefüllt, die theils einheimische, theils fremde Künstler verfertigten. —

Agrigent hatte viele Kunstwerke, und mehrere Künstler in unserm Zeitraum. Perillus, der dem Tyrann Phalaris den bekannten Stier verfertigte, ist bekannt. — Als die Karthaginenser Herren von Sicilien wurden, nahmen sie diesen Stier aus Agrigent nach Karthago. Scipio gab nach der Zerstörung dieser Stadt denselben den Agrigentinern wieder zurück. (Diod. Sic. XIII. p. 210.) — Aus Rhegium machten sich im 6ten Jahrhundert vor Ch. Geb. Klearchus, ein Schüler des Euchir, und Pytha-

goras, der Schüler des Klearchus bekannt. Vom letztern stund eine Statüe zu Olympia. (Pausan. p. 181.) Unter seine vorzüglichsten Werke gehört noch der Pancratiaste Euthymus zu Delphi, mehrere Kämpferstatüen, und die eherne Statua curulis nebst der Nica (Νίκη) des Cratisthenes. Ein anderer Künstler in unserm Zeitraum aus Rhegium war Learchus, ein Schüler, wie einige sagen, des Dipönus und Skyllis. Er arbeitete in Bronze, nach der ältesten Art; er verfertigte die einzelnen Stücke der Statüen, und verband sie mit einander durch Klammern. Eine solche Jupiters-Statüe war zu Sparta von diesem Meister. (Pausan. p. 99.)

Mehrere Städte der Griechen in Asien hatten ebenfalls in diesem Zeitraume viele Kunstwerke und Künstler; ja wahrscheinlich wurden in einigen von ihnen, welche durch Reichthum sich auszeichneten, die Künste schon jetzt auf eine höhere Stufe gebracht, als in dem eigentlichen Griechenland. Vorzüglich kann dieses von den grossen jonischen Colonien, Miletus, Kolophon, Ephesus gesagt werden. Ihre Schifffahrt, ihre Handlung und ihre Manufakturen hatten sie bereichert; das glückliche jonische Klima, die Fruchtbarkeit des Bodens, die milde Regierung, alles trug dazu bey, um den bildenden Künsten bey ihnen Eingang zu verschaffen. Bei den Magnesiern am Mäander that sich in dieser Epoche Batykles der Verfertiger des Throns des Apollo zu Amyklä hervor. — Unter den asiatischen Inseln war Rhodus die reichste und mächtigste, und voll Manufakturen und Künste. Nach Anführung der vornehmsten Künstler dieses Zeitraums und Betrachtung der Schicksale, welche die Kunst im Einzelnen in denselben gehabt hat, lassen sich nun

auch die Fortſchritte, welche die Bildnerey in den griechiſchen Staaten in dieſem Zeitraume machte, beſſer beurtheilen. Dieſe waren ſehr beträchtlich, denn

1) wurden mehrere Materialien zu Kunſtwerken angewendet.

2) ſah man mehr auf richtige Zeichnung, und hatte ſchon Kenntniſs von der Proportion, die auf Regeln gegründet war.

3) kam man in der mechaniſchen Bearbeitung weiter, als man im vorigen Zeitraume war. Vorzüglich wurde die Kunſt, in Bronze zu gieſsen, erfunden, und vielleicht ſchon auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht.

Ungeachtet dieſer Verbeſſerungen aber waren die Kunſtwerke dieſes Zeitraums dennoch keine ſchöne Kunſtwerke zu nennen, und zwar aus folgenden Gründen.

1) War die Zeichnung unedel und ſteif, die Glieder der Figuren wohl ziemlich vollſtändig ausgedrückt, aber ohne Anmuth und Schönheit.

2) Waren die feinen Parthien vernachläſsigt; die Augen zu ſehr ins Länglichte geformt mit ſcharfen Winkeln; die Haare hatten keine natürliche Lage, ſondern ſchienen geſalbt und mit dem Kamm zurecht gelegt zu ſeyn.

3) Die Kleidung war ſteif und voll kleiner geradlaufender Falten, als wären ſie mit Glätteiſen zurecht gebracht worden.

Dieſes ſind die vorzüglichſten charakteriſtiſchen Zeichen der Kunſtwerke im gegenwärtigen Zeitraum.

Einige Kunſtwerke aus demſelben haben wir noch übrig, z. B. ein Basrelief von Marmor in der

Villa Albani, welches den Herkules in dem Garten der Hesperiden — vorſtellt. Der Stil dieſes Kunſtwerks hat alle Kennzeichen der erſten Zeiten dieſes Zeitraums, und noch vieles von dem ägyptiſchen Stil, den älteſten unter allen.

Eine Minerva ebendaſelbſt. Winkelm. Mon. ined. t. 17.

Ein Basrelief von Marmor, ebend. welches die Leukothea vorſtellte, zu welcher der junge Bacchus gebracht wird.

Eine Veſta im Pallaſt Juſtiniani zu Rom. S. Sandrarts Akad. Aus den letzten Zeiten dieſer Periode möchte eine Pallas in ebendemſelben Pallaſt ſeyn; S. Sandrart: und ein Kopf einer Pallas bey Prinz Lancellotti.

Das Basrelief des Herzogs von Pembrock in Wiltonshouſe, mit einer Inſcription βȣςρυφηδον, iſt ein Betrug ſpäterer Zeiten —

Die barberiniſche Muſe, die Winkelmann (Storia delle arti. T. II. p. 148.) in dieſen Zeitraum ſetzt, und faſt für ein Werk des Ageladas halten möchte, iſt wahrſcheinlich ein ſpäteres Kunſtwerk.

Wenn aber ein Kunſtwerk auch alle Zeichen des Stils dieſer Periode hat, ſo kann man doch noch nicht mit Gewiſsheit ſagen, daſs es wirklich in dieſelbe gehöre. Es gab in den ſpätern Zeiten reiche Leute, welche die Kunſtwerke blos nach dem Alter ſchätzten, und Signa antiqua den ſchönſten Werken ihrer Zeit vorzogen; dieſe zu täuſchen, wurden viele Werke im ältern Stil verfertigt, und für Arbeiten alter Künſtler verkauft. Es gab alſo ſchon damals falſche Alterthümer. — Bey andern Bildnereyen muſste der alte Stil, beybehalten werden,

wenn er durch die Religion geheiligt war, so musste ein Idol, auch in den besten Zeiten der Kunst, eben so gebildet werden, wie das ältere war. Dieses erhellet deutlich aus einer Statüe der Dea Spes in den Ludovisischen Gärten, welche ganz im alten Stil gebildet ist, und doch erhellet aus der Unterschrift, dass sie in den spätern Zeiten der Römer verfertigt worden sey.

Viertes Capitel.

Dritte Periode der griechischen Kunst. Die Zeit des höchsten Flors der Bildnerey. Vom J. d. W. 3470 bis 3627. oder von der 75 Olymp. bis Ol. 114. 323. J. vor C. G.

Nach den persischen Kriegen fieng diejenige Periode an, in welcher die Griechen es in der Bildnerey zum höchsten Grad der Vollkommenheit brachten. Durch die über die Perser erfochtenen Siege hatten sich die Griechen ihre Freyheit gesichert; die grossen Schätze, welche sie von ihren Feinden erbeutet hatten, hatten einige Staaten unter ihnen sehr bereichert; andere breiteten ihre Handlung nun ungestörter aus, da sie von feindlichen Flotten nicht mehr beunruhigt wurden. Es fieng sich mit dem Abzug des Xerxes aus Griechenland für die Einwohner desselben die Periode des Wohlstandes, des Reichthums und Luxus an, welcher sich bald an den Künsten zeigte, die von ihm unterstützt zu einer solchen Vollkommenheit gelangten, auf welche sie nie mehr gebracht werden konnten.

Vorzüglich that sich nun ein Staat in Beförderung der Künste hervor, welcher im vorigen Zeitraume für diesel-

ben wenig gethan zu haben ſcheint; **Athen**. Auf dieſen Staat wirkten die glücklichen Folgen der perſiſchen Kriege am meiſten. Er hatte faſt allein dem Darius Hyſtaspes entgegen geſtanden, und im Krieg des Xerxes ſpielte er wieder die wichtigſte Rolle. Durch die Beute des Kriegs wurde er bereichert; durch ſeinen Patroitismus erhub er ſich zum erſten Staat Griechenlands, mit dem mehrere Inſeln des Archipelagus, und mehrere Städte auf dem feſten Land ein Bündniſs eingiengen. Athen war der Ort, wo dieſe verbündeten Staaten das Geld niederlegten, welches zur Beſchützung Griechenlands, und zur Erbauung der Flotten zuſammen gelegt wurde. Athen war ſeit dem Krieg mit dem Xerxes, im Beſitz einer mächtigen Flotte, wodurch dieſer Staat zum Herrn des gröſsten Theils der griechiſchen Handlung gemacht wurde.

Die Gelegenheit, Geſchmack an den ſchönen Künſten zu erlangen, erhielten die Athenienſer bey der Wiederaufbauung ihrer von dem Feind zerſtörten Stadt. Dem Staat kam dabey der Gemeinſinn der Privatperſonen zu Hülfe. Der Athenienſer nemlich wendete ſeinen Reichthum nicht an Privatgebäude und prächtiges Geräthe, ſondern zur Aufbauung und Ausſchmückung der Tempel und öffentlichen Gebäude an. Für die Verſchönerung ſeines Vaterlandes that er alles, nichts aber für ſein Privatleben. Daher waren noch in den Zeiten, in welchen Athen der Sitz der Kunſt war, die Privatgebäude ſo gering, daſs Dikäarchus ſagt, wenn man nach Athen komme, ſo müſſe man nach Athen in Athen fragen. Der Staat hatte alſo Mittel genug, die vortreflichſten Künſtler in Arbeit zu ſetzen; und die Kunſt muſste in dieſem Staat bald blühen.

In den griechischen Staaten, in welchen schon im vorigen Zeitraum bildende Künste getrieben wurden, fanden dieselben fast ein eben so günstiges Schicksal. In Sikyon, Korinth, Ägina, in den meisten grossen Städten Grossgriechenlands und Siciliens wurden prächtige Tempel errichtet, und diese mit den herrlichsten Bildsäulen und halb erhabenen Werken geschmückt. — Die öffentchen Kampfspiele zu Delphi, Olympia etc. wo den Siegern Statüen gesetzt wurden, welche schon im vorigen Zeitraum viel zur Ausbildung der Bildnerey beygetragen hatten, waren auch in dieser Periode die Beförderer derselben. Es wurden nun nicht allein den Siegern, sondern auch grossen Rednern, Weltweisen und Dichtern zu Olympia Statüen gesetzt. Dadurch wurden mehrere Künstler auf eine würdige Art beschäftigt, und die Kunst gewann.

Die berühmtesten Künstler in diesem Zeitraum waren folgende: Phidias aus Athen, der vorzüglichste Schüler des Eladas, aus dessen Schule mehrere grosse Künstler hervorgegangen waren. An erhabenen Ideen, und der Ausführung derselben kam dem Phidias aber weder einer seiner Zeitgenossen, noch einer der nachfolgenden Künstler bey. Sein Zeitalter fällt in die Zeiten, in denen sein Vaterland sein höchstes politisches Ansehen hatte, vom Ende der persischen Kriege bis zum Anfang des peloponnesischen Kriegs, in welchem Perikles sich an die Spitze des Staats stellte, und Athen mit den prächtigsten Gebäuden auszierte. Ein Genie wie Phidias musste einen Perikles haben, der es in Thätigkeit setzte. Perikles baute damals die Propyläen und das Parthenon in der Akropolis von Athen. In diesem Tempel verfertigte Phidias das berühmte Standbild der Minerva. (Pau-

ſan. Attic. p. 22.) — In Olympia das Bild des **Jupiters**: Pauſan. p. 156. ſ.

Phidias war der Schöpfer des hohen Stils in der Kunſt. In die Geſichtsbildungen legte er viel Charakter, und hohen Ausdruck. Seine Zeichnung war correkter, als die ſeiner Vorgänger; ſein Gewandwurf edler und einfacher. Er war der Erfinder des Ideals, für die Bildung verſchiedener Gottheiten. Sein Jupiter diente den Künſtlern zum Modell, vornemlich im Ausdruck des Geſichts. — Die Haare wuſte er vortreflich zu bilden. — Im Ideal, vorzüglich im hohen ernſthaften Ideal war er ſehr glücklich; ſein erhabenes Genie war fähig dieſes ſelbſt zu ſchaffen. Weniger glücklich war er in reitzenden und jugendlichen Figuren. So viel aber Phidias Verdienſte um die Kunſt hatte, ſo war er doch auch nicht von groſſen Fehlern frey, dieſe waren: eine harte Zeichnung, und zu ſcharfe Umriſſe; Vernachläſsigung der Schönheit, denn er opferte dieſe dem Erhabenen auf; Überladung ſeiner Werke mit Nebenwerken. Letzteres war indeſſen ein Fehler ſeines Zeitalters; der Geſchmack war damals noch nicht gereinigt genug.

Die vornehmſten Werke des Phidias waren folgende: Eine Coloſſalbildſäule der Minerva, welche im Tempel dieſer Göttin im Parthenon zu Athen ſtund. Die Bildſäule war 36 Schuh hoch, der Kopf, Hände und Füſſe von Elfenbein, das lange bis an die Füſſe reichende Gewand war von Gold. Es wurden zu demſelben für 44 Talente, d. i. nach unſerm Gelde ohngefähr für 426,000 Thl. Gold, verwendet. (Pauſ. Attic. Heyne Ant. Auff. I. p. 192.) Auf dem Haupt hatte die Bildſäule einen Helm, in deſſen Mitte eine Sphinx, und auf deſſen beyden Sei-

ten Greife abgebildet waren. Diese Figuren waren Symbole der Weisheit. Auf der Brust hatte sie die Ägis mit dem Medusenhaupt von Elfenbein. In der einen Hand hatte sie eine Hasta, zu ihren Füssen lag ihr Schild, und neben demselben eine Schlange. An ihrem Schild war in erhabener Arbeit der Streit der Amazonen, wobey Phidias sein und des Perikles Bild anbrachte. An ihren Schuhen war ebenfalls in erhabener Arbeit der Streit der Centauren und Lapithen angebracht, und an der Basis die Entstehung der Pandora mit zwanzig Gottheiten. Man bewunderte besonders eine Victoria, und die Schlange, und den Sphinx auf der Spitze der Hasta. (Plin. Hist. N. 36. p. 726. Paus. I, 22.)

Wann Phidias dieses Kunststück verfertigt habe, wird von keinem alten Schriftsteller bestimmt angegeben. So wie aus dem Hieronymus und Syncellus erhellet, hatte Eusebius der Olymp. 85, 2. bezeichnet: in diesem Jahre sey die Minerva des Phidias verfertigt worden. Dieses Bild der Minerva wurde einigemal bestohlen. Ein gewisser Philäus stahl die Ägis, Lachares plünderte endlich das ganze Gold. Dieser Mann hatte sich zur höchsten Gewalt in Athen geschwungen. Demetrius Poliorketes zwang ihn, Athen zu verlassen. (Ol. 121, 1. 296 Jahre vor Chr. Geb.) und er nahm den Schmuck der Minerva mit sich.

Das gröſste Meisterstück des Phidias und eines der berühmtesten Kunstwerke des Alterthums war die Bildsäule des Jupiters zu Olympia. Die nakten Theile waren auch bey dieser Statüe von Elfenbein, und die Bekleidung von Gold.

Jupiter saſs auf einem von Gold, feinen Steinen, Ebenholz und Elfenbein gemachten, und mit erhabener Arbeit und Mahlereyen gezierten Thron. Er war bis an den Unterleib nackt, die übrigen Theile bedeckte ein Mantel von Gold, auf welchem Blumen gemahlt waren. Auf dem Haupt hatte er eine Krone von goldenen Ölzweigen. In der Linken hatte er einen aus verschiedenen Metallen zusammengesetzten Scepter, auf dessen Spizze ein Adler war, und in der Rechten eine Siegesgöttin — ebenfalls von Elfenbein und Gold. Nähere Nachrichten von dem Olympischen Jupiter findet man in:

Siebenkees J. Ph. Über den Tempel und die Statüe des Jupiters zu Olympia von Phidias. Nürnberg. Stein. 1795. 8. 7 Bogen.

Völkel L. über den grossen Tempel und die Statüe des Jupiters zu Olympia. Leipz. 1794. 8.

Andere Kunstwerke des Phidias waren zu Athen in der Akropolis ein Apollo von Bronze, Parnopios genannt; eine Venus Urania (Paus. p. 13.) aus parischem Marmor. Zu Marathon eine Nemesis aus parischem Marmor. (Paus. p. 32.)

Eine Pallas zu Platäa, aus übergoldetem Holz; die Extrema aus pentelesischem Marmor, ein Weihgeschenk der Athenienser, wegen der Marathonischen Schlacht.

Eine Pallas von Bronze zu Athen, ebenfalls wegen dieser Schlacht. (*κλειδȣχον* Plin. 34 · 19.) Zu Elis eine Venus Urania aus Elfenbein und Gold. Mit dem Einen Fuss trat sie auf eine Schildkröte.

Amazonen. Plin. 34, 650.

Die Statüe des Pantarkes. Dieses soll die einzige Portraitstatüe gewesen seyn, welche er verfertigte. Man

ſagte auch von ihm, er ſey weit glücklicher in Idealen, als in Portraiten geweſen. Quinct. 12, 10, ſect. Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur.

Als Künſtler arbeitete Phidias faſt in allen Maſſen. Die Kunſt, Figuren zu gieſsen, verſtund er beſſer als ſeine Vorgänger. Primus artem toreuticam aperuiſſe atque demonſtraſſe merito judicatur. Plin Hiſt. Nat. 34 ſ. 9. Es wird darüber geſtritten, was Toreutik ſey? Winkelmann verſteht darunter die Drechslerkunſt, und verwechſelt τορευειν und τορνευειν. Richtiger iſt es, die Kunſt zu modelliren, und in Metall zu gieſsen. (Heyne von der Toreutik.)

Auch Mahler ſoll Phidias geweſen ſeyn. Plin. Hiſt. N. 35. c. 8. 21. ſagt: Et Phidiam ipſum initio pictorem fuiſſe traditur, Olympiumque Athenis olim pictum. Unter dem Olympius wird Perikles wahrſcheinlich verſtanden, der wegen der Wirkung ſeiner Beredſamkeit dieſen Namen erhielt, nicht aber Jupiter, wie Harduin meint. (Obſerv. ad L. 35. Plin. n. 7.)

Daſs Phidias wirklich gemahlt habe, möchte indeſſen noch nicht erwieſen ſeyn. Vielleicht rührt ſeine ganze Mahlerey vom unrechten Verſtand des Worts γραφειν her.

Vom Leben dieſes merkwürdigen Künſtlers iſt uns faſt nichts bekannt. Dieſes einzige führen die Alten an, daſs er in eine Cabale, die gegen den Perikles ſich erhub, verwickelt worden ſey. Er wurde zuerſt angeklagt, er habe einen Theil des zum Gewand der Minerva beſtimmten Goldes entwendet. Plutarch nennt einen Menon, einen neben dem Phidias angeſtellten Künſtler als den Ankläger. Dieſe Anklage wurde aber widerlegt, da Phidias das Gewand der Minerva ſo angelegt hatte, daſs es abge-

nommen, und gewogen werden konnte. Er wurde alſo freygeſprochen. Nun erhub ſich eine andere Klage gegen ihn. Man machte ihm ein Verbrechen daraus, daſs er am Schild der Minerva, auf welchem das Gefecht mit den Amazonen vorgeſtellt war, ſeine eigene Perſon und das Portrait des Perikles unter den Fechtenden angebracht habe.

Man erklärte dieſes für ein Religionsverbrechen, Phidias ward ins Gefängniſs geworfen, und ſoll ſein Leben an einer Krankheit, nach andern aber am beygebrachten Gift geendet haben.

Unter den Schülern des Phidias waren die berühmteſten: Agorakritus aus Paros, und Alcamenes aus Athen. Beyde ſchätzte Phidias ſehr hoch, der erſtere aber war ſein Liebling; für deſſen Arbeiten er auch ſeine meiſten eigene ausgegeben haben ſoll Beyde Künſtler wetteiferten, wer das ſchönſte Venusbild machen würde. Die meiſten Stimmen der Athenienſer waren für das Werk des Alkamenes, als ihres Landmanns, an welches Phidias ſelbſt die letzte Hand angelegt haben ſoll, und welches dann in den κηποις einem Ort auſſer Athen aufgeſtellt wurde; daher ſie Αφηοδιτη εν τοις κηποις (Venus in den Gärten) heiſst. Sie war eine von den berühmteſten Statüen zu Athen. Lucian rühmt (in Imag.) beſonders die Bruſt, die Hände und Finger an ihr. Agorakritus änderte ſeine Venus in eine Nemeſis um, und verkaufte ſie nach Rhamnus, mit dem Beding, daſs ſie nicht nach Athen gebracht werden ſollte. Beyde Statüen waren aus Marmor. (Plin. 36. p. 725. Pauſ. I, 19, 20. Herders Nemeſis in zerſtr. Blättern 3 B.)

Alkamenes hatte viele Kunſtwerke in Marmor, Erz, Elfenbein und Gold verfertigt. Zu Theben ſah Pauſan.

(L. 9. p. 290.) einen kolossalischen Herkules aus penthelischem Marmor, von seiner Hand; zu Athen war ein Bacchus von ihm aus Elfenbein und Gold (Paus. Attic. p. 18.) Nach eben diesem Schriftsteller soll Alcamenes der erste gewesen seyn, der die Hecate aus drei vereinigten Leibern oder Statuen bildete Plin. (L. 34. Sect. 19.) führt einen Sieger in 5 Wettstreiten (πενταθλὸν) in Bronze von ihm an.

Noch weiter als Phidias brachten die Kunst in diesem Zeitraum Polykletus und Myron, Mitschüler des Phidias beym Agelades.

Polyklet war aus Sikyon; von ihm sagt Plinius (Lib. 34, 19.) Hic consummasse hanc scientiam iudicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. d. i. er vollendete die Bildnerkunst, welche Phidias zuerst richtig gelehrt hatte. Sein gröstes Verdienst ist wahrscheinlich dieses, dass er die Verhältnisse zuerst auf gewisse Regeln gründete. Diese trug er nicht allein in seinem Buch von der Bildnerey vor, sondern zeigte dieselben auch in einer nach seinen Regeln der Proportion verfertigten Statue, welche die Künstler den Kanon nannten. Er gab den Bildsäulen eine angenehmere Stellung, als die Künstler vor ihm. Iene liessen ihre Bildsäulen auf beeden Füssen ruhen. Dieser liess sie nur mit Einem Fusse fest aufstehen und gab dem andern eine etwas nachlässigere Stellung. So verstehe ich nemlich wenn Plin. l. c. sagt: Proprium eiusdem, ut uno crure insisterent signa, excogitasse. Dadurch wurde die Stellung lebhafter, und viele schöne Theile wurden sichtbar. Die Alten hielten seine Werke sehr hoch, und setzten sie wegen der fleisigen Ausarbeitung und Würde über die Werke aller andern Künstler.

(Quinctil. 12, c. 10. ſ. 8.) Doch fand man auch verſchiedenes an ihm zu tadeln. Sein Ideal für Götter war nicht hoch genug; hingegen bildete er die Menſchen ſchöner als ſie ſind.

Seine Figuren waren etwas ſchwerfällig, (viereckig, — quadrata tamen ea (ſigna) eſſe tradit Varro —) wahrſcheinlich nahm er die Proportionen zu kurz —, und ſchienen alle nach Einem Modell gemacht, es fehlte ihnen alſo die Manigfaltigkeit. Beſſer geriethen ihm die Abbildungen junger, als alter Perſonen. Seine Amazone für den Dianatempel zu Epheſus erhielt den erſten Rang. (Plin. 34, p. 649.)

Von ſeinen Arbeiten in Bronze ſind vorzüglich berühmt: ein Diadumenos, oder Jüngling der eine Binde um das Haupt gebunden hat, von ſehr vollendeter Arbeit (Plin. l. c.) ein Doryphorus, als männlicher Jüngling, den Lyſippus ſeinen Lehrer in der Bildnerkunſt nannte. Cic. de clar. orat. c. 86. Zwei Knaben, welche mit Würfeln ſpielten. Eine groſſe Juno aus Elfenbein und Gold zu Argos (Pauſ. Corinth. p. 59.) Ein Jupiter Milichios, ebendaſelbſt aus Marmor.

Myron aus Eleutherä in Böotien, ein Zeitgenoſſe und Mitſchüler des Polycletus, leiſtete noch mehr, als dieſer. Plinius Urtheil von ihm iſt folgendes: Primus hic (Plin. l. c.) multiplicaſſe varietatem videtur, numeroſior in arte quam Polycletus, et in ſymmetria diligentior. Wenn ich dieſe Stelle recht verſtehe, ſo

*) Ueber Polyklets Kanon, Caylus Abh. zur Geſch. der Kunſt, B. 1 S. 252. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerei S. 69. 532.

will Plin. ſagen: er habe mehr Veränderung in der Stellung (varietatem), mehr Harmonie und Zuſammenhang der Theile, (numeroſior) und richtigere Proportionen als Polyklet in ſeinen Arbeiten gezeigt. (et in ſymmetria diligentior; dieſes ſteht nach meinem Erachten den figuris quadratis des Polyklets entgegen). — Doch blieb er nur bey dem Bilden ſchöner Körper ſtehen, drückte aber die Seele oder den Charackter nicht aus. Die Haare bearbeitete er nicht beſſer, als die alten Künſtler.

Seine vornehmſten Werke ſind:

Eine eherne Kuh; worauf eine Menge griechiſcher und lateiniſcher Sinngedichte gemacht wurden; Eines der ſchönſten iſt das 68 Epigramm. Der Auſonius:

Bucula ſum, caelo genitoris facta Myronis.
Aerea: nec factam me puta, ſed genitam.
Sic me taurus init: ſic proxima bucula mugit.
Sic vitulus ſitiens ubera noſtra petit.
Miraris, quod fallo gregem? gregis ipſe magiſter
Inter paſcentes me numerare ſolet.

Ein Diskobolos. Quintilian urtheilt von ihm: (L. II. c. 13.) Quid tam diſtortum et elaboratum, quam ille discobolos Myronis? Die Figur des Diskobolos hatte ihr Hauptverdienſt in der ſchweren Stellung, und der Richtigkeit des Ausdrucks. Er war in dem Moment abgebildet, da er ſich vorwärts bückt, um zum Wurf ſich den gehörigen Schwung zu geben, dabey ſah er feſt auf die Hand, in der er die Scheibe hatte, und beugte das Knie, ſo daſs man zugleich bemerkte, wie er ſich wieder aufrichten wollte.

Ein Herkules der nach Rom gebracht wurde, (Plin. l. c.) ein Satyr, der die von der Minerva wegge-

worfenen Pfeifen bewundert. Seine besten Werke sollen nach dem Urtheil des Pausanias ein Erechtheus zu Athen, und ein Bacchus auf dem Helikon gewesen seyn. (Paus. 304.) Plinius und Pausanias nennen noch verschiedene andere Arbeiten von ihm.

Zu den berühmten Künstlern, die zu Perikles Zeit lebten, gehört noch

Ktesilas, welcher des Perikles Statue in Erz goss. Er machte ferner einen sterbenden Soldaten aus Erz, an dem man soll haben sehen können, wie viel Leben noch in ihm sey. (Fecit vulneratum deficientem, in quo possit intelligi, quantum restet anima. Plin. 34. p. 655.)

Ehehin glaubte man eine Copie davon in der marmornen Statue auf dem Capitol, der sterbende Fechter genannt, zu sehen — allein es ist falsche Muthmassung. S. Heyne. Ant. Auff. 2 Th. p. 230.

Er war einer von den Künstlern, welche in Verfertigung einer Amazone für den Tempel der Diana zu Ephesus wetteiferten. Sein Werk erhielt den dritten Rang. (Plin. 34. p. 649.)

Mangel an Talent, oder Eigensinn und Liebe zum Sonderbaren machten, dass manche Künstler in dieser Periode noch immer die Härte des alten Stils in ihren Werken beybehielten. Unter diese gehört

Callon aus Aegina, ein Zeitgenosse des Myron. Pausanias fand von ihm eine Minerva von Trözen (Paus. p. 75.) auch war einer der Dreyfüsse zu Amycläa, seine Arbeit. Ihm war in vielen Stükken ähnlich

Canachus aus Sikyon, der Schüler des Polyklet. Er verlies die einfache Natur, und ward gezwungen und frostig. Cicero Brut. Sect. 70. Quis non intelligit, Ca-

nachi ſigna rigidiora eſſe, quam ut imitentur veritatem? Er arbeitete in Metall, Elfenbein, und Marmor. (Plin. H. N. 36, p. 731.) Pauſanias ſah von ihm eine ſitzende Venus, aus Elfenbein und Gold. zu S. Kyon. (Plinius H. N. 34. 19.) führt ein ſonderbares Kunſtſtück von dieſem Mann an, das ſeinem Geſchmack wenig Ehre macht. Er machte nemlich einen Apollo den liebenswürdigen (φιλήσιος) aus Erz. Bey demſelben brachte er ein mechaniſches Kunſtſtück, einen ſpringenden Hirſchen an.

Zu den groſsen Bildhauern Griechenlands ſind noch einige Männer zu zählen, unter denen

Praxiteles der erſte iſt. Die Kunſt erhielt Schönheit durch ihn, er lebte zu einer Zeit, in welcher die feinſten Schriſtſteller, die gröſsten Weiſen in Griechenland ſich hervorthaten. Er war vorzüglich groſs in der Bearbeitung des Marmors; doch verfertigte er auch vortrefliche Werke in Bronze. An ſeinen Werken wird die Wahrheit und der Ausdruck der Empfindungen der Seele vorzüglich gerühmt.

Seine wichtigſten Werke ſind:

Die Venus zu Gnidos aus Marmor, nach Plinius Zeugniſs die ſchönſte Statue des Erdbodens, welche der Stadt alleine Ruf und Zulauf von Fremden zuzog. Sie war nackt, hatte eine gefällige Mine, und etwas Schamhaftes in der Stellung. Abbildungen von ihr ſind auf einigen gnidiſchen Münzen. — Man hielt ſonſt die mediceiſche Venus wo nicht für das Original, doch für eine ſchöne Copie von derſelben. Siegfr. Bayer ſchrieb eine Abhandlung von der Venus Gnidia, um eine Venus in einer Grotte des kaiſerl. Sommerpallaſtes in Petersburg auf ſie zu deuten. v. Comment. Acad. Petrop. T. IV. p.

259. In der Anthologie sind verschiedene Epigrammata auf dieselbe.

Um diese Venus zu erhalten, wollte Nicomedes König von Bithynien alle Schulden von Gnidos bezahlen; man nahm aber das Anerbieten nicht an. (Plin. H. N. 36. p. 726.) Zum Modell der Venus Gnidia diente dem Praxiteles die Phryne. (Athenaeus 13. p. 292.)

Eine bekleidete Venus von seiner Arbeit kam nach Cos. Cicero de nat. deorum I, c. 27. sagt von ihr: dicemus idem, quod in Venere Coa, corpus illud non est, sed simile corpori: nec ille fusus et candore mixtus rubor, sanguis est, sed quaedam sanguinis similitudo. Sie war auch aus Marmor. Plin. (H. N. 34. p. 654.) gedenkt einer Statue des Praxiteles mit folgenden Worten: fecit et puberem (l. impuberem) Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem. Die vorhergehenden Stellen zeigen, dafs sie von Bronze war. Diese Statue ist wahrscheinlich auf uns gekommen. Da mir von dieser Statue keine Zeichnung bekannt ist, so will ich sie genauer beschreiben. Sie wurde zu Nettuno, dem Alten Antium gefunden; wie sie ausgegraben wurde, fehlten ihr die Füsse und der Tronc, woran sie sich lehnt. Doch konnte man aus der Stellung der Figur schliesen, dafs sie ein Apollo sauroctonos seyn müsse. Sie ist 5 Palmen hoch, aus feinem Erz gemacht. Apollo hat die Form eines Jünglings in prima pubertate — lehnt sich mit dem linken Arm an einen Tronc woran eine Eidexe hinauf läuft: in der Rechten hält er einen Pfeil, womit er dieselbe anzuspiesen droht. Die Arbeit ist die feinste, die man sich vorstellen kan. Für seine besten Arbeiten hielt Praxiteles selbst, einen jungen Satyr aus Bronze, und einen Eros, aus

Penthelischem Marmor. Diesen erhielt seine Geliebte, Phryne, von ihm zum Geschenk, welche ihn ihrem Geburtsort Thespiä schenkte. Vom Kaiser Kaius wurde er nach Rom gebracht; Klaudius gab ihn den Thespiern wieder zurück; Nero brachte ihn wieder nach Rom, wo er bei einem Brand seinen Untergang fand. (Paus. p. 302.) Der Satyr blieb zu Athen. (Paus. p. 17.) Des Praxiteles Sohn,

Kephissodorus, war auch ein grosser Bildhauer, und in Darstellung des Fleisches von besonderer Stärke.

Auf diese beeden Künstler folgt

Scopas. Er lebte nach der 104. Olymp. Sein Zeitalter wird dadurch bestimmt, dass er einer von den Künstlern war, welche an dem Grabmal, das Artemisia für ihren Gemahl Mausolus baute, arbeitete. Der Bau fieng wahrscheinlich Olymp. 107, ohngefähr 353 J. vor Ch. G. an. (Plin. H. N. 36, 5. s. 4, 9.) Er soll auch an dem neuen Tempel der Diana zu Ephesus gebaut haben. Wenn dieses richtig ist, so hat er noch lange nach Olymp. 106. gelebt; denn in diesem Jahr wurde der alte Tempel in Brand gesteckt.

Winkelmann Stor. T. II. p. 161. sezt ihn aus einer verfälschten Stelle des Plin. (H. N. 34, c. 19.) unter die Künstler des hohen Stils. Er bildete das meiste in Marmor; doch gedenkt Pausanias einer Venus aus Erz von ihm, die auf einem Bock sass, und zu Olympia aufgestellt war. *) Zu Rom war eine sterbende Niobe mit ihren Kindern, im Tempel des Apollo Sosianus, welche man für sein Werk hielt (Plin. H. N. 36. p. 728.) Wir haben zu Florenz noch die Gruppe der Niobe übrig. Ob sie von

*) Heyne Ant. Auff. 1 Th. p. 132.

Scopas ist, ist streitig. Winkelmann schreibt sie ihm — Ausonius aber (in Epitaphiis n. 28.) dem Praxiteles zu. Eine schöne Abbildung derselben findet man, bey der Dissertatione sulle statue appartenente alla favola di Niobe da Angelo Fabroni. Firenze 1779. fol. mit 19 Kupf.

Ein sehr grosses Werk von ihm war eine Gruppe von Seegöttern, Neptun, Thetis, Achilles, Nereiden etc. zusammengesezt, welche zu Rom im Circus flaminius aufgestellt war. Nach Plinius (l. c.) Urtheil würde dieses Werk allein dem Scopas den Namen eines grossen Künstlers verschaffen, wenn er auch ausser dieser Gruppe nichts verfertigt hätte. Unter seinen übrigen Kunstwerken nennt Plinius auch eine nackte Venus, welche die gnidische Venus an Schönheit noch soll übertroffen haben.

Lysippus aus Sikyon, der zu Alexander des Grossen Zeiten lebte, gab der Bildnerkunst den höchsten Grad der Vollkommenheit. Er war anfänglich ein Kupferschmidt, und widmete sich dann erst der Kunst. Der Mahler Eupompus, den er fragte, welche Meister er zu seinem Vorbild wählen sollte, wies ihn auf die Natur, der er auch unter allen Künstlern am nächsten kam. Er bearbeitete die Haare natürlicher und feiner, als seine Vorgänger, und gab seinen Bildern viel Geist und Leben. Gloria Lysippo est animosa effingere signa, sagt Properz. (l. 3. eleg. 8.) Er war genau in den Proportionen, bildete die Köpfe kleiner, und die Körper schlanker und weniger fleischig als seine Vorgänger, damit sie edler aussehen möchten. Ferner vermied er die viereckigten Formen seiner Vorfahren. Er sagte von sich, er bilde die Menschen wie sie ihm zu seyn schienen, seine Vorgänger aber, wie sie würklich wären. Er arbeitete auch die kleinsten Theile mit der gröss-

ten Sorgfalt aus. Kein Künſtler arbeitete ſo viel wie er; Plinius ſezt die Anzahl ſeiner Werke auf 610 Statuen. Er war der einzige Bildgieſer, der des Alexanders Bild in Erz verfertigen durfte. Er goſs das Bild dieſes Königs ſehr oft. Seine berühmteſten Werke waren: die Gruppe der 20 Soldaten des Alexanders, welche beim Fluſs Granicus fielen — (Plin. H. N. 34, 652. Vellejus Pat. I, 11.); der Koloſs des Jupiters zu Tarent. 40. cubit. hoch. (Plin. 34, ſect. 18.); — eine aus dem Bade ſteigende männliche Figur, nachher eine der gröſsten Zierden der Bäder des Agrippa. Kayſer Tiberius lies ſie dorten wegnehmen, muſste aber um Aufruhr zu verhüten, ſie wieder an ihren vorigen Ort ſezen laſſen. Lyſippus hatte an dem

Chares von Lindos (Plin. H. n. 34, 18. Strab. 14.) einen würdigen Schüler, der den Coloſs zu Rhodus verfertigte — nach andern Zeugniſsen ſoll ihn Laches aus Lindos gemacht haben. (Anthol. 4, 6.)

Plinius führt noch verſchiedene Schüler des Lyſippus an; es liegt aber auſſer dem Plan dieſes Werkes, ſie alle zu nennen, da es nicht ein Verzeichniſs der Künſtler, ſondern nur die Geſchichte und die Charakteriſirung der vornehmſten Epochen der Bildnerkunſt enthalten ſoll.

In die Periode des ſchönen Stils ſetzt Winkelmann die Meiſter einiger der wichtigſten Kunſtwerke; der Gruppe des Laocoons, des Borgheſiſchen Hermaphroditen, der Gruppe der Hinrichtung der Dirce. Seine Behauptung iſt aber ſehr willkührlich, und wird von keinem Zeugniſſe aus dem Alterthume unterſtüzt. Plinius (H. N. 36. p. 730.) nennt zwar unter den alten griechiſchen Kunſtwerken zu Rom eine Gruppe des Laocoons von Ageſan-

der, Polidor und Athenodorus, und die Hinrichtung der Dirce von den Künſtlern Apollonius und Tauriscus aus Rhodus. Allein er beſtimmt nicht, wann dieſe Künſtler lebten; auch iſt es noch nicht ausgemacht, ob die auf uns gekommenen Werke, die Gruppen ſind, welche Plinius zu Rom ſah. Da ich von dieſen, und andern Überberreſten der alten Kunſt, welche nach Winkelmann in die Zeiten der blühenden Kunſt unter den Griechen verfertigt ſeyn ſollen, weitläufig reden will, wenn ich von den uns übrig gebliebenen Werken ſelbſt handeln werde, ſo führe ich hier weiter nichts mehr davon an.

Fünftes Capitel.

Vierte und lezte Periode der Bildnerey in Griechenland. Die Zeit ihres Verfalls vom Tode Alexanders des Groſsen bis zum Ende des Achäiſchen Bundes. Vom J. d. W. 3627. bis 3858. von der 114. bis zur 158. Olymp. 146. J. v. C. G.

Der Verfall der Künſte in Griechenland, der ſich in dieſem Zeitraume ereignete, wurde durch die unglückliche Lage veranlaſst, in welche Griechenland, ſchon gegen das Ende des lezten Zeitraums verſezt wurde. Philipp von Macedonien miſchte ſich während des heiligen Kriegs in der 106ten Olympiade in die griechiſchen Angelegenheiten, und brachte es endlich dahin, daſs er nach der Schlacht bey Chäronea Olymp. 110. 3. zum Feldherrn von Griechenland ernennt wurde. Nun hieng Griechenland von Macedonien ab, und wurde in alle Angelegenheiten dieſes Reichs mit eingeflochten. Nach dem Tode

Alexanders machten die Griechen noch einige Verſuche ihre Freyheit wieder zu erlangen; allein ſie fielen unglücklich aus, Griechenland wurde durch innerliche Unruhen herabgebracht, und entkräftet; und blieb immer in den Streitigkeiten nach Alexanders Tod die Beute des Siegers. Die Quellen des Reichthums verſiegten nach und nach; mehrere Städte waren zerſtört, andere in Verfall gekommen. Der Wohlſtand nahm ab, folglich fand der Künſtler keine Unterſtützung, keine Belohnung mehr, die Künſte muſsten untergehen. Dieſer Untergang der Künſte ereignete ſich aber nicht auf einmal; ſondern allmählig mit der allmähligen Abnahme des Wohlſtandes. In den erſten Zeiten dieſes Zeitraums wurde noch für die Künſte viel gethan; aber mehr aus Schmeicheley für Unterdrücker, als aus religiöſen und patriotiſchen Abſichten, welche ehehin dem Künſtler Gelegenheit zu groſsen Kunſtwerken gaben. Der Grieche war nun nicht mehr der Grieche, der er zu den Zeiten des perſiſchen und des peloponneſiſchen Kriegs war. Er war nun an Sklaverey gewöhnt, und küſste entweder die Ketten, womit er gefeſſelt wurde, oder wenn er einen Verſuch machte, ſeine Freyheit wieder zu erlangen, ſo war derſelbe entweder unklug angefangen, und ausgeführt, oder er wurde durch Eigennuz und niederträchtige Leidenſchaften vereitelt. Es befeuerte alſo den damaligen Künſtler der hohe Enthuſiasmus nicht mehr, der den Künſtler der ehemaligen Zeiten befeuerte. Seine Kunſt verewigte oft nur die Unterdrücker ſeines Vaterlands. Dem Demetrius Poliorketes wurden allein zu Athen in einem Jahr 300 Statuen errichtet. So lange der Künſtler Belohnung fand, erhielt ſich die Kunſt in Griechenland noch immer; je

mehr aber der Wohlſtand des Landes abnahm, deſto geringer muſste die Belohnung werden, welche der Künſtler erwarten konnte, deſto ſeltener wurden die Künſte. Die Kataſtrophe der Kunſt in Griechenland veranlaſsten die Streitigkeiten zwiſchen den Aetoliern und den Mitgliedern des Achäiſchen Bundes. In dem daraus entſtandenen Krieg, welcher mit der gröſsten Bitterkeit geführt wurde, wurden mehrere Kunſtwerke zu Grunde gerichtet. Die Aetolier verheerten die Gallerien um den Tempel des Jupiters zu Dodona, zerſchlugen die Statüen, und machten den Tempel dem Boden gleich. (Polyb. IV. p. 331.) Auch in der Gegend von Olympia richteten ſie vielen Schaden an den Kunſtwerken an.

Nicht weniger litten die Kunſtwerke, als in der Folge die Achäer mit Philipp III. einen Krieg bekamen. In dieſem wurden in mehrern Gegenden Griechenlands die vortreflichſten Gebäude und Kunſtwerke zerſtört, und Philipp verheerte ſelbſt die Academie und die Tempel, welche auſſer der Stadt Athen lagen, und ſchonte ſogar der Gräber nicht.

Die Römer von den Griechen um Hülfe gegen den Philipp angeruffen, mengten ſich (Ol. 145.) in die griechiſchen Angelegenheiten; ſie behandelten anfangs die Griechen als Freunde; endlich zerfielen ſie mit dem Achäiſchen Bund. — Der Conſul. Mummius zerſtörte Korinth, und bald darauf kam Griechenland völlig unter die Botmäſigkeit der Römer. — Nun wurde das Land eines groſſen Theils ſeiner Schäze und Kunſtwerke beraubt. Scylla zerſtörte im Mithridatiſchen Krieg einen groſsen Theil von Athen, und beraubte daſſelbe ſeiner Kunſtwerke. Die drey wichtigſten Tempel Griechenlands, in welchen die

Meisterstücke der Bildnerey aufbewahrt wurden, wurden von ihm zerstört; nemlich der Tempel des Aeskulaps zu Epidaurus, der des Apollo zu Delphi und der des Jupiters zu Olympia. Die Künstler wanderten entweder in andere Länder, oder sie wurden als Sklaven nach Rom geführt. Nun hatte die Kunst im eigentlichen Griechenland ihr Ende erreicht: denn das Land war entvölkert, arm und ausgeleert; Künstlertalent konnte also keine Unterstützung und Aufmunterung mehr erhalten.

Während dass die bildende Kunst in Griechenland ihrem Ende sich nahte, blühte sie indessen in den neuen Staaten wieder auf, welche nach Alexanders Tod entstanden waren.

Der erste Staat ausser Griechenland, wo Griechische Kunst zu blühen anfieng, war Egypten.

Ptolomäus Soter (Ol. 118. 2.) nahm in seinen Staat alle Künstler und Gelehrte auf, und ward der Stifter der griechischen Kunst und Gelehrsamkeit in Egypten. Seine Hauptstadt Alexandria, die er mit Gebäuden und Werken der Kunst zierte, wurde nun für Literatur und Kunst, was ehehin Athen gewesen war. Die meisten seiner Nachfolger schätzten nicht weniger die Kunst. Von dieser Zeit an entstund der sogenannte griechisch-egyptische Stil.

Im Reiche der Seleuciden in Syrien, das Seleukus I. Nikator (Ol. 117.) stiftete, suchten die Regenten ebenfalls die griechischen Künste zu befördern.

In Pergamus fanden die Künste unter dem König Attalus I, (Ol. 135.) und dessen Sohn und Nachfolger Eumenes eine sichere Zuflucht. Beede Könige waren grosse Beförderer der Literatur und bildenden Künste. Plinius nennt vier Künstler, Isigonus, Pyromachus, Stra-

tonikus, und Antigonus, welche am Hof dieser Könige gelebt hatten.

In Sicilien blühten die Künste zu Syrakusa unter den Königen Gelon, Hiero und den beeden Dionysiern; die Stadt wurde mit Kunstwerken angefüllt; bis die Eroberung derselben durch den Marcellus (Ol. 141.) auch aus diesem Land die Künste verdrängte.

Auf der Insel Rhodus war eine wichtige Schule der Bildnerey. Die Stadt gleiches Namens hatte eine Menge der vortreflichsten Kunstwerke; und Künstler aller Art hatten sich in derselben niedergelassen. Chares aus Lindos (Plin. H. N. 34, 18, Strab. XIV.) oder nach andern Laches aus Gnidos (Anthol. IV, 6.) ein Schüler des Lysipps verfertigte den grossen Kolofs. Zu Rhodus haben ferner die Bildhauer Apollonius und Tauriskus aus Tralles in Lydien die schöne Gruppe der Antiope verfertigt, welche gegenwärtig unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt ist, von welcher im zweiten Theil dieses Werkes weitläuftig gehandelt wird.

Plinius führt aus diesem Zeitalter noch folgende Künstler an: Antäus, Kallistratus, Polikles, Athenäus, Kallixenus, Pythokles, Pythias, Timokles, und Metrodorus, setzt aber hinzu, sie wären weit unter den ehemaligen grossen Künstlern gewesen.

Noch sind uns aus diesem Zeitraume einige vorzügliche Künstler aus ihren noch vorhandenen Werken bekannt, von denen uns Plinius nichts meldet. Es sind diese:

Apollonius, Nestors Sohn, der Verfertiger des unter dem Namen Torso di Belvedere berühmten Rumpfes eines sizenden Herkules. — Glykon, dieser verfertigte den sogenannten Farnesischen Herkules, ein vortrefliches

Kunstwerk. — Menophantus, von dessen Venus eine Kopie i. J. 1760 auf dem Mons Cölius gefunden worden.

Nun hört Griechenland auf der Schauplaz grosser Kunstwerke und die Schule der Künstler zu seyn, und die Künste treten dafür in Rom auf, jedoch nicht mehr so wie in Griechenland. Wenn sie hier von freyen Staatsbürgern ausgeübt wurden, so waren sie in dem weniger verfeinerten Rom in den Händen elender Sklaven oder wenigstens niedriger Freygelassener.

Sechstes Capitel.

Griechische Kunst in Rom.

Man spricht gewöhnlich viel von den Künsten der Römer, und weil in der Hauptstadt des römischen Reichs eine ungeheure Menge von Kunstwerken aufgehäuft war, so ist man so gerne der Meinung, dass bey diesem Volk die bildenden Künste geblüht haben müssen, und denkt nicht, dass in einer Stadt viele Kunstwerke seyn können, ohne dass die Nation würklich Künstler habe. Die grössten Barbaren, ohne allen Kunstfleis, und Geschmack an Werken der Kunst können Kunstwerke in Menge besitzen; die sie entweder aus den Ländern, wo die Künste blühten, raubten, oder von fremden Künstlern verfertigen liessen. Dieses war der Fall bey den Römern. Was in Rom von Kunstwerken von Erheblichkeit war, war Arbeit gebildeterer Nationen, der Hetrusker, und der Griechen. Der Römer war kein Künstler, und die Verfassung von Rom war zu keiner Zeit dem Wachsthume der Künste unter diesem Volk günstig. Zuerst waren die Römer ein

Haufen zusammengelaufenes Räubergesindel, dann rohe Krieger, dann Eroberer und Despoten, und endlich entnervte Weichlinge ohne Charakter. In keinem Fall konnten Künste unter ihnen gedeihen. Noch mehrere Ursachen, warum in Rom die Künste nie gedeihen konnten, waren: 1) In den ältern Zeiten, die Armuth. 2) Das Verbot des Numa, das jedoch in der Folge nicht gehalten wurde. 3) Die Künste wurden nicht für eine Beschäftigung freyer Leute angesehen. 4) Der Eroberungsgeist der Römer unterdrückte das Gefühl für Kunst.

Zu den Zeiten der Könige war die Kunst durch ein Gesetz des Numa, dass die Gottheiten nicht unter menschlicher Statur vorgestellt werden durften, sehr eingeschränkt. Bey ihren übrigen Kunstwerken bedienten sie sich der Hetruskischen Künstler.

Tarquinius Priscus (Plin. 35. c. 45.) oder nach andern, Tarquinius Superbus (Plutarch Probl. p. 188.) liess einen Künstler aus Fregella nach Rom kommen, um eine Statüe des Olympischen Jupiters, aus Bronze zu machen. In den folgenden Zeiten wurden ebenfalls alle Götterbilder von Etruskischen Künstlern verfertigt, und wahrscheinlich waren die kleinen Statuae equestres, welche Männern von grossen Verdiensten errichtet wurden, ebenfalls Werke der Hetrusker.

Rom war bis auf die Zeiten des 2ten punischen Kriegs leer an Kunstwerken. Die Eroberung von Syracusa, und einiger Städte von Grossgriechenland, machte die Römer zuerst mit den Werken der griechischen Kunst bekannt. Diese Städte wurden ihrer Werke beraubt, welche man nach Rom führte. (Liv. 25. c. 40.) Nach geendigtem Krieg der Römer (Olymp. 145.) mit dem macedo-

nischen König Philipp, brachte L. Quintius eine Menge Statüen, nebst andern Kunstwerken nach Rom, und liess sie in seinem Triumphszug mitführen. (Liv. 34, c. 52.)

Die Siege über den König Antiochus, (Olymp. 146.) welche sie zu Herren über Asien bis an den Taurus machten, erfüllten Rom aufs Neue mit einer Menge Kunstwerke. In dem Aetolischen Krieg wurde Ambracia aller Kunstwerke beraubt, so dass man nicht einmal die Götterstatüen ausnahm. (Liv. 38, 9.)

M. Fulvius zierte seinen Triumph über die Aetolier mit 280 Statüen von Bronze, und 230 von Marmor. (Liv. 39. c. 5.)

Chalkis wurde nicht weniger geplündert. Aus Korinth schleppte der Barbar L. Mummius alle Kunstwerke hinweg.

Sylla verfuhr eben so hart mit Athen, in dem Mithridatischen Krieg. Die sicilianischen Städte beraubte Verres, andere Provinzen, andere Stadthalter — und was diese übrig liessen schleppten die Cäsarn nach Rom. So häuften sich freylich die Kunstwerke in dieser Stadt, ohne Kenntniss der Kunst, und ohne National-Künstler. *)

Lucullus, Pompeius und Augustus brachten unter ihren Gefangenen viele Künstler nach Rom, welche ihre Kunst dort ausübten Einige wenige waren frey; Pasiteles arbeitete in Rom, wo er das Bürgerrecht erlangt hatte. Nach Cicero (de div. I, 36.) verfertigte er die Statue des R. Roscius wie ihn seine Säugamme sah, von einer

*) Völkel, L. Ueber die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom. Eine Vorlesung. Leipz. Breitkopf. 798. 8.

Schlange umwunden. Ferner einen elfenbeinernen Jupiter. Sehr geſchäzt wurden ſeine 5 Bücher über die Kunſt.

Arceſilaus des Lucullus Freund — ſeine Modelle wurden ſo theuer bezahlt, als die vollendete Arbeit der andern Künſtler. Er verfertigte für Julius Caeſar eine Venus. Zu J. Caeſ. Zeiten wurde viel gearbeitet.

Faſt alle Künſtler, welche in Rom arbeiteten, waren Kriegsgefangene, Sklaven, Freygelaſſene. Der Römer ſchätzte die Künſte nicht. (Virgil. Aen. VI. 848—854.) Von jenen wurden alle Kunſtwerke verfertigt, welche in den lezten Zeiten der Republik und der Cäſare errichtet wurden.

Unter den erſten Cäſarn wurden viele Werke der Kunſt verfertigt. Auguſt kaufte nicht alleine die ſchönſten griechiſchen Statüen, ſondern lieſs auch viele von griechiſchen Künſtlern verfertigen. — Unter den folgenden drey Kaiſern, lag die Kunſt darnieder. — Kaligula plünderte Griechenland, und verheerte viele Statüen zu Rom. Nero hatte viele Liebe zur Kunſt, aber keinen Geſchmack. Er lies die Bildſäulen der Athleten vernichten. Unter Nero lebte ein ſehr geſchickter Bildner Zenodorus; dieſer verfertigte in Avernis, einer Stadt in Gallien, einen koloſſaliſchen Merkur, und arbeitete zehn Jahre daran. Nero trug ihm auf, ſein (des Kaiſers) Bild koloſſaliſch von 110 Fuſs Höhe zu machen. Das Modell wurde ſehr bewundert, aber der Guſs ſcheint nicht gut gerathen zu ſeyn. Ex ſtatua, ſagt Plinius, indicavit interiſſe fundendi aeris ſcientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus eſſet, et Zenodorus fingendi caelandique nulli veterum poſtponeretur. (S. Leſſings Laocoon).

Eine günſtige Zeit für die Kunſt war unter der Regierung des Titus Veſpaſianus, bis auf den Marc Aurel. Die Ueberreſte von Basreliefen, welche an den Triumphbögen angebracht waren, und die Statue des Marc Aurels, zeigen daſs es damals weder an guten Marmorarbeitern noch an geſchickten Bronzegieſern gefehlt habe. Aus den Zeiten des Titus iſt auch wahrſcheinlich die vortrefliche Gruppe des Laocoon mit ſeinen Söhnen, vom Ageſander, Polydorus und Athenodorus. Aus Marc Aurelius Zeiten haben wir ſeine eigene Statue zu Pferd von Bronze, welche auf dem Capitol zu Rom ſteht. Aus Domitians Zeiten hat man nur ſehr wenige Monumente der Kunſt. Eine marmorne Büſte des Lucius Verus in der Villa Borgheſe verdiente ein Werk des Praxiteles zu ſeyn. Aus den Zeiten Trajans iſt noch die Columna Trajana vorhanden.

Die beſte Periode der griechiſchen Kunſt in Rom dauerte bis zu Hadrian. Hadrian that vieles für die Kunſt. Seine Villa tiburtina war mit Statuen angefüllt; der ſchöne Antinous wurde unter ſeiner Regierung gemacht. Unter den Antoninen ſanken die Künſte; der Geſchmack blieb nicht mehr rein, doch hatte man noch gute Arbeiter. Unter dem Commodus war die Kunſt ſchon ſehr geſunken, wie man aus den Werken, die unter Sept. Sev. gemacht wurden, ſchlieſſen kan. Unter dem Caracalla hatte ſie ſchon ſelbſt im Mechaniſchen ſehr viel verloren. Die Zerrüttungen, die nun mit jedem Tag zunahmen, die daraus entſtandene Barbarey, verbreitete ſich auch über die Künſte. Man verfertigte zwar noch immer, ſelbſt in den Zeiten des Verfalls des Reichs, noch zu Galliens Zeiten, Coloſſe; aber dieſe waren mehr rohe Marmormaſſen, als Kunſtwerke,

ohne Richtigkeit in der Zeichnung, ohne edlen Ausdruck, ohne schöne mechanische Bearbeitung. Am tiefsten fiel die Kunst zu Konstantin I. Zeiten. Der diesem Kaiser aufgerichtete Triumphbogen, der noch zu Rom steht, ist eine lehrreiche aber traurige Urkunde von dem allmähligen Verfall der bildenden Künste in Rom. Man verstund damals weder gute Baukunst, noch Bildnerkunst mehr. Der Triumphbogen ist aus Stücken anderer älterer Triumphbögen zusammengesezt. Man sieht daran Bildnerwerk aus den Zeiten des Trajan, Hadrian, der Antoninen, und vielleicht des Diocletians, jedes stufenweise schlechter. Das allerschlechteste aber daran sind die Stücke aus den Zeiten des Konstantin. In jenen, auch den mittelmäſsigsten Werken, sieht man doch Nachahmung der schönen Ideen der Alten, wiewohl in schwachen Zügen; in diesen aber, barbarische Kleidertracht, dumme Mönchsphysignomien, — wahre Steinhauer-Arbeit, nicht Kunst. Die schönen Ideen aus der alten Philosophie und Mythologie, welche der Kunst so günstig waren, verschwinden, und an ihre Stelle tritt christliche Mythologie, deren Gegenstände die Künstler sehr oft auf solche Vorstellungen leiteten, welche Widerwillen, Eckel und andere unangenehme Eindrücke auf den Anschauenden machen, und also ganz dem Wesen und der Natur der schönen Künste zuwider sind.

JOH. PHIL. SIEBENKEES

EHEMALIGEN PROFESSORS DER PHILOSOPHIE ZU ALTDORF

HANDBUCH DER ARCHAEOLOGIE

ODER

ANLEITUNG

ZUR

KENNTNISS DER KUNSTWERKE

DES

ALTERTHUMS

UND ZUR

GESCHICHTE DER KUNST

DER

ALTEN VÖLKER.

ZWEYTE ABTHEILUNG.

NÜRNBERG

IN DER STEINISCHEN BUCHHANDLUNG.

1800.

Vorrede.

Diese zweyte Abtheilung der Siebenkeesischen Archäologie, welche die beschreibende Kritik der Überreste der alten Kunst enthält, ist mit der ersten von ganz gleichem Gehalt. Es herrscht also hier die nämliche Ansicht der Kunstwerke, und es sind die nämlichen Grundsätze, welche der sel. Verfasser in jener aufstellte, in dieser auf die vorzüglichsten Werke der alten Kunst angewandt. Das ist aber auch nicht anders zu erwarten, da beyde Abtheilungen ein Ganzes bilden, und von einem und demselben Verfasser herrühren.

Ich sage, von einem und demselben Verfasser; denn obgleich die Revision der ersten Hälfte dieses Handbuchs ein geistvoller Künstler, der seine Bildung einzig durch das Studium der Antiken und die gelehrte Kenntniss derselben zu vollenden strebt, dessen Namen ich aber ohne seine ausdrückliche Erlaubniss nicht nennen darf, besorgte; und obgleich diese zweyte Hälfte einem Zweyten zur Herausgabe übertragen wurde: so haben es doch beyde Revisoren gewissenhaft vermieden, ihre Ansichten und Ideen unter der Firma des sel. Prof. Siebenkees in das Publicum einzuführen. Was also in dieser und jener Hälfte gegeben wird, ist reines Eigenthum des Mannes, dessen Name diese Archäologie an der Stirne trägt. Nur offenbare Lücken des Manuscripts sind ausgefüllt und Spuren von zu grosser Eilfertigkeit hie und da verwischt worden. Und damit ist zugleich das Bekenntniss abgelegt, dass der gegenwärtige Herausgeber weit entfernt ist, dieses Lehrbuch für eine vollendete und in ihrer Art vollkommene Archäologie zu halten.

Der ſel. Verfaſſer, falls er noch lebte, würde es auch jetzt ſchwerlich ſchon herausgegeben haben; er würde gewiſs noch oft Vorſtellungen umgetauſcht, Anſichten näher beſtimmt und literariſche Notizen erweitert und mehr berichtigt, und mit einem Worte, durch fortgeſetztes Studium der alten Kunſt und ihrer Geſchichte, und durch Vergleichung ſeiner Ideen und Bemerkungen, die er an Ort und Stelle machte, mit den Bemerkungen der erſten Kunſtkenner unſerer Nation, vorzüglich eines Goethe, eine weit vollkommenere und tadelloſere Archäologie geliefert haben, als nach ſeinem für die Wiſſenſchaften zu früh erfolgten Tode aus ſeinem Manuſcripte zu liefern möglich war. Demungeachtet aber wird dieſes Werk immer ſeinen Werth als ein ſehr brauchbares und nützliches Lehrbuch behaupten, da es bisher das einzige iſt, das die geſammte Archäologie mit Geſchmack und nach einer liberalen Anſicht darſtellt, und mit Vollſtändigkeit umfaſst, und daher gewiſs ein daurendes Denkmal des Geiſtes und der Gelehrſamkeit ſeines Verfaſſer bleiben.

Das Studium der Antiken iſt unerſchöpflich, wie das Studium der alten claſſiſchen Werke, die ein Ganzes mit jenen bilden. Erneſti hat ſich unſterbliche Verdienſte um den Homer erworben, ob er gleich von einem Wolff und Heyne in dem Maaſse übertroffen wird, als er ſelbſt einen Hager übertraf.

Schlüſslich muſs der Herausgeber noch bemerken, daſs er die Seite 438 mitgetheilte Entwicklung der Urſachen, warum die Alten die Landſchaftsmalerey vernachläſſigten, aus einer in der Literatur-Zeitung (1794 Nr. 298.) befindlichen Recenſion der Matthiſſoniſchen Gedichte, entlehnte, welche die Meiſterhand eines Schiller's verräth, und worüber er weder Tadel, geſchweige Vorwürfe erwarten zu dürfen glaubt.

ZWEYTE ABTHEILUNG.

ERSTES BUCH.
Werke der alten Bildhauerkunst.

I.
Statüen.

Vorerinnerung.

Die wenigen Statüen vom ersten Range *), die wir aus dem Alterthum besitzen, sind unstreitig die unschätzbarsten Überreste der alten Kunst, die sich bis auf unsere Zeiten gerettet haben. Ihr classischer Werth ist entschieden, und sie selbst sind gewissermassen unvertilgbar; denn wenn sie auch durch Zufall oder durch die Hand gefühlloser Barbaren zerstört und vernichtet werden sollten: so sind sie darum nicht ganz für das Studium der Kunst verloren. Sie leben in tausend Abgüssen, Zeichnungen und Beschreibungen, zu denen ohnedem oft der Freund der alten Kunst und der Künstler, denen ihr unmittelbarer Genuss versagt ist, ihre Zuflucht nehmen müssen. Aber auch die von untergeordnetem Range, die denen vom ersten am Werth weit nachstehen, sind als Überbleibsel des Alterthums

*) Ueber Antiken vom ersten Range. Drittes Fragment einer italienischen Handschrift aus dem ersten Jahrhunderte. Deutsch. Merk. 1786 Mon. Sept.

so wichtig, und eben daher auch so vervielfältigt, und in die Geschichte der Kunst so innig verwebt, dass ihr Daseyn nie ganz vertilgt werden kann. Sie verdienen daher, wenn sie auch gleich jenen Genuss der erstern nicht gewähren, die ganze Aufmerksamkeit des Literators, Kunstkenners uud Künstlers.

Da die Statüen in verschiedenen Gegenden zerstreut sind, und immer nur wenige Menschen das Glück haben, sie durch unmittelbare Ansicht kennen zu lernen: so sind, wie ich schon erinnerte, Abgüsse, Zeichnungen und Beschreibungen oft das einzige Hülfsmittel, wodurch wir uns Notiz von ihnen verschaffen können. Diese Abgüsse und Zeichnungen sind zwar nicht immer ganz genau, sie dienen aber doch, das Studium der Antiken sehr zu erleichtern.

Man hat eine Menge Statüen von der alten Kunst übrig. Einige zählen zwischen 60 und 70,000. Diese zählen aber alle kleine Idole, die mehr religiöse als Kunstdenkmale sind, dazu. Vorzügliche Statüen giebts kaum etliche Hundert.

Die Klassification der Statüen kann verschieden gemacht werden *). Man kann sie entweder historisch, oder mythologisch, oder nach den Plätzen ordnen, wo sie sich befinden. Allein jede dieser Ordnungen hat ihre Schwierigkeiten für das Ganze. Da die Alten

*) Ramdohr ordnete sie bekanntlich nach den Plätzen, wo sie damals standen, und leider grössten Theils nicht mehr stehen. Allein diese Ordnung, wenn sie auch unveränderlich wäre, hat ihre grossen Unbequemlichkeiten. Vielleicht wäre es nicht undienlich, wenn man die Statüen vom ersten Range, Laocoon, Apollo, Venus u. s. w.

Götter-Ideale, Helden und Portrait-Statüen bildeten: so ist es vielleicht am bequemsten, die Classification nach dieser Abstufung zu machen. Ich werde also zuerst von den Götter-Idealen, dann von den Helden, und endlich von den Portrait-Statüen reden.

I.

Götter-Ideale.

Erstes Capitel.

Laocoon. *Abgüsse und Zeichnungen dieser Gruppe. Ergänzung. Kunstwerth. — Vaticantischer Apollo. Mythen des Apollo. Hoher Kunstwerth der Statüe.*

1) Laocoon. Eine Gruppe über Lebensgröfse. Man hat viele Modelle von ihr. Zu Venedig im Pal. Farsetti ist ein sehr schönes.

Abbildungen dieser Gruppe sind in

Boissard antiqq. Rom. P. II. 11, 4. Diese ist die beste, welche wir haben.

Antiquarum statuarum urbis Romae Icones pl. I.

Im Sandrart ist die Statüe des Vaters fehlerhaft.

zuerst aufführte, und dann die übrigen nach obiger Classification folgen liefse. Ich würde auch diese Ordnung befolgt haben, wenn ich nicht Bedenken getragen hätte, die Classification des seel. Verfassers eigenmächtig zu unterbrechen.

Anmerk. d. Herausgeb.

Etwas beſſer, aber ſehr ſeitswärts im Verrier T. 1. Aus dieſem iſt er beym Montfaucon Suppl. T. 1. pl. 87.

In Winkelm. Storia delle arti.

Die Anatomiſche Zeichn. Roſſi etc. tab. 27 — 29.

Muſeo Pio Clementino.

Alle dieſe Abbildungen ſind weit unter der Schönheit des Originals. Die Wendungen der Schlangen ſind nirgends gut gerathen, man verliert ihre Krümmungen, und weis nicht, wo ihre Umſchlingungen fortgehen.

Dieſe Gruppe wurde 1506 in einem unterirdiſchen Gewölbe der Bäder des Titus gefunden. Ein gewiſſer Felice de Fredis grub in ſeinem Weinberg, der über den Ruinen der eben genannten Bäder lag, und fand die Statüe. Der Cardinal D. Petri ad Vincula (wahrſcheinlich der Neffe des Pabſt Julius des zweyten, Galeoto Francioti della Rovera) bot dem Mann 600 Scudi d'oro dafür, erhielt ſie aber nicht. Pabſt Julius II. handelte ſie ihm, für einen Antheil Zoll vom lateraniſchen Thor, den er und ſeine Nachkommen genieſsen ſollten, ab, und ſtellte ſie im Belveder auf.

Gegenwärtig ſteht ſie in einer Niſche des Hofs des Belveders, wo die wichtigſten Werke der alten Kunſt aufgeſtellt ſind.

Die Gruppe iſt aus groskörnigem Marmor, nicht ganz geglättet, ſondern nur aus dem Groben gearbeitet; hinterwärts iſt ſie unvollendet. Sie war alſo beſtimmt in einer Niſche zu ſtehen. Dem Laocoon fehlt der rechte Arm, den man ehehin aus Stucco, in den letztern Jahren aber aus Marmor erſetzt hat.

Sandrart, Th. II. S. 33 ſagt, der rechte Arm ſey erſt in der Plünderung Roms durch die deutſchen und

ſpaniſchen Kriegsvölker Carl's V. 1527 unter der Anführung des Connetable Bourbon abgeſchlagen worden. Dieſes Vorgeben läſst ſich mit keiner andern Nachricht vereinigen; vielmehr iſt es wahrſcheinlich, daſs die Gruppe gleich anfangs, als man ſie fand, Schaden gelitten habe. Wer der Künſtler ſey, der den rechten Arm reſtaurirt habe, iſt unbekannt. Einige legen ihn dem Michel Angelo bei. Epiſcop. Signor. vet. Icon. p. 2. Richardſon. T. III, p. 510. aber ohne Grund. Im Leben dieſes Künſtlers kommt wohl von einem Modell des Laocoon vor, das er gemacht hatte, aber nicht, daſs die alte Statüe von ihm reſtaurirt worden.

Winkelmann giebt den Bernini für den Verfertiger des neuen Arms aus. Sehr unrichtig; denn Bernini lebte von 1598 bis 1680; und der angeſetzte Arm iſt ſchon auf einem Holzſchnitt von 1544 in Marliani topographia.

Am wahrſcheinlichſten iſt die Nachricht, die Vaſari (To. III. P. IV. p. 87) giebt, daſs der Arm von Fra Giov. Angolo ergänzt worden ſey. Pabſt Clemens VII. verlangte von Michel Angelo, er ſollte ihm einen geſchickten jungen Mann zuweiſen, der die Statüen im Belveder ergänzte; dieſer erinnerte ſich des Fra Giov. Agnolo Montorſoli da Poggibonzi, welcher vorher unter ihm zu Florenz gearbeitet hatte, jetzt alſo nach Rom 1532 kam, und den rechten Arm am Laocoon ergänzte.

Den rechten Arm des Sohns zur Rechten, und die Finger an der rechten Hand des andern Sohns ergänzte Agoſtino Cornachini, ein Bildhauer aus Piſtoja, der in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts zu Rom lebte.

Der jetzige Arm des Vaters ist hochgestreckt. Winkelmann bemerkt, er habe über den Kopf gehen sollen*). Allein dadurch würde die Masse um den Kopf zu stark geworden, und die Aufmerksamkeit auf denselben würde durch die Schlangenwendung zerstreut worden seyn; auch würde dadurch die Pyramidalgruppirung, welche in der Kunst so viele Würkung thut, verloren gegangen seyn.

Bey einem jedem Kunstwerke ist die erste Frage: was stellt es vor? Hier sehen wir eine ältere und zwey jüngere Figuren von Schlangen umwunden. Aus der Fabel wissen wir, daſs es Laocoon und seine beyden Söhne sind.

Die Fabel ist von verschiedenen griechischen Epopeen und Tragödiendichtern auf verschiedene Art behandelt worden. S. Heyne excurs. ad Virgil. II. v. 199. Procli Excerpt. ex Aretini Ilii persid. Lessing's Laocoon. Virgil. II. v. 199 seq.

Die Geschichte vom Laocoon war für die Kunst sehr vortheilhaft. Man denke sich die verschiedenen

*) Diese Gründe scheinen mir nicht wider Winkelmann überwiegend zu beweisen, daſs der Arm nicht über den Kopf habe reichen können. Auf der Gemme bey Mariette (Traite des Pierre Grauee II, 95) reicht er wirklich über den Kopf. Es ist schwer zu begreifen, wie der Künstler einer Gemme zu dieser kühnen Richtung des Arms gekommen sey, wenn man nicht annimmt, daſs er die Gruppe noch unbeschädigt vor Augen gehabt habe. Der neuere Künstler, der den Arm restaurirte, übersah vielleicht diese Richtung, oder war zu schüchtern, sie wieder herzustellen.

Anmerk. d. Herausg.

Stellungen der drey Perſonen, den verſchiedenen Ausdruck der Empfindungen, das verſchiedene Alter, den Contraſt, und doch die Vereinigung durch die Umſchlingungen der Schlangen; welche Mannichfaltigkeit, und doch wie viele Vereinigungspunkte! Welche Gruppirung!

Die Handlung läſst ſich in mehrern Zeitpunkten vorſtellen. Man kann ſich denken: die Schlangen nähern ſich von weiten, ſind ganz nah, faſſen, umſchlingen, tödten, haben getödtet. Alle dieſe Zeitpuncte kann der Künſtler wählen, ſie laſſen ſich alle in der Kunſt vorſtellen. Die Weisheit des Künſtlers zeigt ſich, wenn er aus der Menge von Zeitpuncten denjenigen wählt, welcher am meiſten Überſicht auf das Ganze giebt, welcher der fruchtbarſte, und für das Auge der intereſſanteſte iſt. In dieſer Hinſicht iſt der Zeitpunct, den unſer Künſtler wählte, der glücklichſte. Er iſt mannichfaltig im Ausdruck. — In den drey Körpern zeigt ſich die gröſste Anſtrengung, aber alles mit Mannichfaltigkeit und Verſchiedenheit. Der Vater faſst die Schlange mit beyden Händen und erhält eben die tödliche Wunde; die Schlange beiſst ihn in die Seite. — Daher der Schmerz und deſſen Ausdruck, die Krümmung Laocoons; er hat aber noch ſeine ganze Kraft; er ſucht mit beyden Händen die Schlangen loszureiſsen; daher der ſtarke Ausdruck in den Muskeln. Die Schlangen umwinden ſeine Füſse; daher der Druck der Adern, die Beklemmung. Der Sohn zur Rechten iſt von der Schlange an beyden Armen und Füſsen umſchlungen, und heftig an den Vater angeklemmt. Er hat ſchon den tödlichen Biſs in die Seite erhalten. Seine Miene iſt hinwelkend, mit

ſchon ſchwacher Hand ſucht er die Schlange loszureiſsen, und reckt die andere gegen ſeinen Vater.

Der andere Sohn iſt noch unverwundet, nicht ſo ſehr geklemmt, aber in deſto gröſserm Ausdruck des Schreckens; er bemüht ſich die Schlange vom Fuſs loszureiſsen, er ſieht flehend zu ſeinem Vater, er will fliehen — die Eile, von ſich die Schlange loszuwinden, zeigt ſich in der Verkürzung des Fuſses.

Es herrſcht im ganzen Stück Todesangſt, Todesſchmerz mit aller Stärke im ſchönen, edlen Ausdruck, nirgends ſieht man Contorſionen, weil alles auf Empfindungen herabgeſtimmt iſt. Im Kopfe des Vaters iſt Empfindung eigenes Schmerzens, Furcht, Angſt, Wehmuth über die Söhne, auf deren einen er herabſieht, ausgedrückt. Phyſiſcher Schmerz zeigt ſich im Aufſchwellen der Muskeln, in dem Zuſammenziehen der Nerven; Anatomiker ſehen dieſes an den Zehen, in der aufgetriebenen Bruſt und dem eingezogenen Unterleibe. Die Stirn iſt aufgetrieben; die Bruſt erhoben — er hat eben tiefen Odem gezogen, was im heftigſten Schmerz geſchieht. Alles iſt mit der gröſsten anatomiſchen Kenntniſs gebildet, überall arbeiten Muskeln gegen Muskeln.

In den beyden Söhne iſt Schmerz, jugendliche Angſt und Schrecken ausgedrückt. Todesangſt, Hinſterben, bey dem einen, und Flehen, Angſt und Schrecken contraſtiren bei dem andern mit der ſchönſten Jugend. Sie ſind in der blühendſten Jugend; der eine von dreizehn bis vierzehn, der andere nur zehn Jahre alt.

Man hat gegen die Söhne erinnert, daſs ſie gegen den Vater zu klein wären. Dieſes iſt gegründet; allein es iſt vom Künſtler mit weiſer Überlegung geſchehen.

Die alten grofsen Meifter wendeten alles an die Hauptfigur, und machten die andern Nebenfiguren geringer, damit jene defto mehr in die Augen fallen möchte.

Der Künftler hat in dem Entwurf feines Werks grofse Weisheit gezeigt. Die Windungen der Schlangen veranlaffen keine zu ftarken Maffen, und bedecken keine Theile am Laocoon, welche fichtbar feyn mufsten, wenn das Auge Vergnügen finden follte. Der fchöne Körper des Laocoon fteht ganz frey da; die Beugungen deffelben nützte der Künftler, um die fchönften Theile an demfelben fichtbar zu machen. Eben diefes gilt auch bei den Söhnen.

Die Gruppe ift durch Zeichnung und Handlung, und durch die mechanifche Behandlung des Marmors die vollkommenfte. Die Zeichnung ift die correctefte, der Marmor ift aufs herrlichfte bearbeitet, fo fein und fliefsend, dafs der Lauf jeder Muskel, jede Erhöhung und Vertiefung derfelben ausgedrückt ift.

Nach der Fabel waren Laocoon und feine Söhne eben im Opfer begriffen, als fie von den Schlangen angefallen wurden. Am Seeufer war eine Ara, worauf Laocoon dem Neptun ein Dankopfer, wegen der aufgehobenen Belagerung von Troja, brachte. Seine beyden Söhne dienten ihm als Camilli, als Opferknaben. Der Würfel, woran Laocoon fich lehnt, auf den man zwey Stufen hinauffteigt, kann den Altar anzeigen.

Auffallend war es einigen, dafs Laocoon ein Priefter, während der Handlung nackt vorgeftellt ift. Allein, Laocoon und feine Söhne find nichts weniger als ganz nackt vorgeftellt. Die Kleider find nur durch die heftige Anftrengung, die Schlangen von fich abzuwehren, abge-

gleitet. — Hätte der Künſtler die Figuren bekleidet gebildet, ſo würden ſie einen groſsen Theil ihrer Schönheit verloren haben, und der Ausdruck des Schmerzens würde verhindert worden ſeyn. (Richardſ. S. 517. Leſſing's Laocoon. S. 63. Heyne ant. Auff. 2. Th. 28.)

Das Stück ſteht auf einem Mannshohen Piedeſtal. Herr Hofr. Heyne (Heyne ant. Auff. 2s St. p. 29) meynt, es müſſe ehemals höher geſtanden ſeyn. Nach meiner Empfindung, der auch der Verf. der Abhandl. über den Laocoon in Meuſels Muſeum 10s St. p. 291 etc. beytritt, kann ſie nicht höher ſtehen. Der im Fache der Kunſt ſeichte und nur blos radotirende Diderot behauptet in ſeinem Verſuche über die Malerey, daſs wenn man die Gruppe von der linken Seite her anſehe, man den Kopf des Vaters kaum gewahr werde, und eines der Kinder über das andere hergeworfen (proietté) zu ſtehen ſcheine. — Was ſoll dieſe Wahrnehmung? Doch wohl nur ſo viel, daſs man die Gruppe von der linken Seite her nicht betrachten dürfe, weil man ſie von der linken Seite nicht betrachten kann? Das Unſchickliche fiel alſo nicht auf die Gruppe, ſondern den Betrachter, der ſich unſchicklich dabey nimmt.

Plinius (Lib. 36, 4. 11.) redet mit Bewunderung von einer Gruppe des Laocoons, welche in dem Pallaſt des Kaiſer Titus ſtund. Sie war ein Werk der Bildhauer, Ageſander's, Polydor's und Athenodor's von Rhodus; wann dieſe Meiſter lebten führt er nicht an. Man kam auf die Gedanken, daſs unſre Gruppe diejenige ſey, welche Plinius geſehen habe.

Man gieng nun weiter, und ſuchte das Alter der Künſtler und der Gruppe zu beſtimmen. Maffei, ſetzt

die Künſtler in Olymp. 88 vor Chriſti Geburt 428, in die erſten Jahre des peloponneſiſchen Kriegs; einen Grund giebt er dazu nicht an. Winkelmann glaubt, der Laocoon ſey in dem Zeitalter des Liſippus und Alexander verfertigt worden. Seine Meynung gründet er auf die Vortreflichkeit der Arbeit, welche in ſpätern Zeiten nicht mehr möglich war. Allein dieſer Grund iſt ſehr täuſchend. Denn 1) haben wir kein Stück, welches wir mit völliger Gewiſsheit für ein in den ſchönen Zeiten der Kunſt verfertigtes Werk ausgeben können. 2) Giebt es in jedem Zeitalter Künſtlertalente, welche ſich nach den Muſtern der beſten Zeiten bilden.

Gegen Winkelmann ſtund Leſſing auf, und behauptete, es ſey weit wahrſcheinlicher, daſs die Künſtler des Laocoons unter den erſten Kaiſern gelebt haben. (Laocoon S. 263.)

Ein Ungenannter *) behauptete neulich: er könne nicht aus den Zeiten des groſsen griechiſchen Stils ſeyn; weil die gröſsten Meiſter mehr die Figuren in Ruhe liebten; die Söhne ſeyen auch ſchlechter gearbeitet, als der Vater.

Dieſe Unterſuchung iſt in eine andere verwickelt worden: hat Virgil das Kunſtwerk, oder der Künſtler den Dichter copirt. —

Man ſtritt lange, ob unſere Gruppe diejenige ſey, welche Plinius beſchreibt. Diejenigen welche behaupten, Plinius rede von einer andern Gruppe, ſagen:

1) Plinius ſagt, die ganze Gruppe ſey aus Einem Stück Marmor gearbeitet, ex uno lapide eum,

*) Meuſels Muſ. f. Künſtler 1790, X. St. S. 291 — 312.

et filios et draconum nexus fecere. Die jetzige Gruppe ist aus mehrern Stücken zusammengesetzt. Michel Angelo (Montfauc. itiner. p. 128) entdeckte zwey Stücke; Raphael Meng's (Opere Tom. II. p. 9) fand deren fünf.

2) Plinius sagt, die Statüe wäre in Titi domo gewesen; unsere Gruppe fand man in den Souterrains der Thermarum.

3) Sagt man: Antoniolo, ein ehemaliger Antiquar, habe in seinem Hause Stücken von Schlangen des Laocoon, die an einer andern Stelle auf dem Esquilinischen Berge gefunden worden, gehabt; also müsse die auf dem Belveder befindliche Gruppe von jener unterschieden gewesen seyn. (Fulv. Ursinus in Adnot. ad Marliani Topograph. Urbis Romae IV, 14. Montf. Diar. Ital. 128. 129. 447.)

Boissard führt unter andern Antiken, die zu seiner Zeit in einem Privathause zu Rom standen, eine halb-zerbrochene Bildsäule des Laocoon an; welche Mich. Angelo sehr erhebe. (Rom. urbis topogr. p. 84.) Nach einer andern Nachricht eben dieses Schriftstellers war im Pallast Maffei ein sehr künstlicher Kopf des Laocoon; und eben dieses bestätigt Aldrovandi. (Aldrovandi p. 241.) Dieser Kopf aber hat sich verlohren, und niemand weis, wohin er gekommen ist. Vielleicht ist er derjenige, den der Marchese Litta in Mailand besitzt. (Winkelm. stor. T. II. p. 188. 192.)

Gegen diese Zweifel kann man antworten:

1) Dass Plinius sagt, die Gruppe sey aus Einem Marmorblock gearbeitet gewesen, beweisst noch nicht, dass sie es wirklich gewesen sey. Es können,

wie die Statüe noch neu war, die Fugen so fein an einander gepaſst haben, daſs nur das Künstlerauge dieselben entdecken konnte. Künstler versichern, es sey wegen der Wendungen der Schlangen nicht möglich, diese Gruppe aus Einem Stück zu machen.

2) Muſste denn die Gruppe, die Plinius im Pallast des Titus sah, immer daselbst geblieben seyn? Kann sie nicht in die Souterrains zur Verwahrung gebracht worden seyn? War das Gewölb, worin sie gefunden wurde, auch in den alten Zeiten ein unterirrdisches Gewölbe?

3) Man beweise, daſs die gefundenen Bruchstücke von dem Laocoon des Plinius waren. Das Stück, welches Michel Angelo so sehr lobte, war ein ganz kleiner Torso; von den übrigen wissen wir nichts gewisses.

Beym Virgil Aen. II, 199 — 224 ist die schöne Erzählung der Katastrophe des Laocoon.

Man stritt viel darüber, ob der Künstler den Dichter, oder dieser den Künstler copirt habe. Diejenigen, welche das Kunstwerk für ein Product der schönen Zeiten halten, behaupten das letztere; die andern, welche annehmen, es sey in den Zeiten der ersten Kaiser verfertigt worden, vertheidigen das erstere. Darauf aber verfiel niemand, daſs es möglich sey, daſs keiner den andern copirt habe.

Man verglich das Kunstwerk mit der Beschreibung des Dichters, und fand Unähnlichkeit aller Arten. Virgil sagt: beide Söhne wären erwürgt worden, ehe die Schlangen den Vater anfielen — beim Kunstwerk sind

die Söhne mit dem Vater in eine Gruppe verſchlungen. Beim Dichter ſchreyt Laocoon.

Clamores horrendos ad ſidera tollit.

und die Statüe zeigt nur einen tiefen Seufzer. Beym Dichter ſind die Umwindungen der Schlangen anders, als man ſie im Kunſtwerk ſieht. Über dieſe Verſchiedenheit fieng man an zu philoſophiren. Dieſes erkannte man bald, daſs wenn der Künſtler die clamores horrendos hätte ausdrücken wollen, der ganze ſchöne Kopf des Laocoon abſcheulich entſtellt worden wäre. Nun fiel man auf die Bemerkung: alſo müſſen die Künſtler nach andern Regeln arbeiten als die Dichter. Aber warum? Dieſes ſetzte Leſſing in ſeinem Laocoon aus einander. Das Reſultat ſeiner Bemerkungen iſt

1) Der Dichter arbeitet für die Einbildungskraft, der Künſtler für das Geſicht. Der erſtere kann daher vieles in ſeinem Gedicht darſtellen, was der Künſtler nicht nachahmen darf, ohne die Regeln der Schönheit und des Anſtandes zu verletzen; z. B. Ausdruck der höchſten Affecten. Dieſer macht allemal einen Übelſtand in den Kunſtwerken. — Die Windungen der Schlangen. — (S. Laocoon p. 59 etc.)

2) Die bildenden Künſte können nur einen Moment aus einer Geſchichte vorſtellen, der Dichter hingegen kann das Ganze erzählen. Der Künſtler muſs alſo den intereſſanteſten Augenblick wählen — nicht allemal den höchſten Ausbruch. —

Leſſing ſcheint den Künſtler über den Dichter zu erheben. Dawider ſtund Herder in ſeinen kritiſchen Wäldern auf, vertheidigte den Virgil, daſs er der ein-

fältigen, ungekünſtelten Natur getreuer geblieben ſey, als der Dichter. Er zeigt aus Homer, Sophocles im Philoklet, und aus andern groſsen Dichtern, daſs ſie den Schmerz wirklich durch Schreyen ausgedrückt haben.

Die Gruppe des Laocoon iſt auch in Gemmen vorgeſtellt. Mariette T. II, 195.

Neue Copien der Gruppe des Laocoon im Belveder ſind

zu Florenz in der mediceiſchen Gallerie von Bacio Bandinelli 1525 geendigt aus Marmor. Stor. della Galleria del Granduca, T. I. 51.

von Jacopo Tatti oder Sanſoſino in Bronze, in Frankreich, wo aber iſt unbekannt.

zu Trianon von Giov. Tubi unter Ludwig XIV.

Winkelmann bemerkt, daſs zu St. Ildefonſo ein erhaben gearbeitetes Werk ſey, welches den Laocoon nebſt ſeinen beiden Söhnen vorſtellt, über ihnen ſchwebt ein Cupido, als wenn er ihnen zu Hülfe kommen wollte. (Heyne antiq. Auſſ. I, p. 41 etc.)

2) Apollo. Iſt auf allen Arten von Denkmalen vorgeſtellt. Man findet Statüen in Menge von ihm; er iſt auf Reliefen, Gemmen und Münzen. Allemal iſt er in der griechiſchen Kunſt Ideal der höchſten jugendlichen Schönheit.

Er iſt eine der älteſten griechiſchen Gottheiten; zuerſt wurde er verehrt zu Delphi, hernach kam er von den Pelasgern zu den Etruskern, bey denen er Apula hies.

Vorzüglich bedeutet er die Sonne. Daher ſind ſeine Attribute die Pfeile und Bogen — Symbole der Sonnen-

ſtralen, und deren Würkungen. Und weil die Sonnenhitze in den heiſsen Ländern oft Seuchen und Peſt erregt, ſo wurde Apollo der Urheber des ſchnellen Todes. Ein anders Attribut iſt die Schlange. In den früheſten Zeiten war dieſes Symbol der Wahrſagerkunſt; zu Delph bezog ſie ſich auf die Schlange Python, die Apollo erlegt hatte. Dieſe Fabel, welche eine der älteſten iſt, wurde durch den Delphiſchen Tempel, durch die Pythiſchen Spiele und Hymnen berühmt. Endlich war die Schlange auch ein Bild der Heilungskunſt; daher wurde Apollo der Gott der Ärzte. (vid. Geſsner ad Orph. Hymn. 53, 17.)

Die Lyra iſt das dritte Attribut des Apollo. Zuerſt zeigte man die Übereinſtimmung der Sonnenſtralen durch den Begriff der Harmonie an, dann die Idee der Jahrszeiten, und das Symbol derſelhen war die Lyra. Aus dieſem Symbol entſtund die Mythe, daſs Apollo das Haupt der Muſen, und der Muſik und der Dichtkunſt (Apollo Muſagetes) wurde.

Er wird mit einem Dreyfuſs vorgeſtellt. Zu Delph, ſeinem groſsen Verehrungsplatz, ſaſs die Prieſterin, welche das Orakel gab, auf einem dreyfüſsigen Geſtell. So wurde dieſer Dreifuſs Symbol der Begeiſterung, und Attribut des Apollo.

Der Lorbeerkranz, oder Lorbeerzweig wurde ſein Attribut, weil zu Delph die Opfer mit Lorbeer bekränzt wurden. Später entſtand die Fabel vom Apollo und der Daphne.

Endlich wurde Apoll Localgottheit von mehrern Orten und Städten. Daraus entſtunden neue Mythen, welche die Dichter ſammelten, ausſchmückten, veränderten.

Im Alterthum war er eine rohe männliche Figur ohne Charakter; in der Folge wurde er mehr ausgebildet, und endlich zu einem ſchönen jugendlichen Körper mit Lanze, Bogen und Pfeilen erhoben. Und weil die Sonne immer gleich jung und ſtark iſt, ſo wurde Apollo das Ideal der ewigen Jugend und hohen Schönheit. Seine Schönheit iſt nicht die Schönheit eines weichlichen und zärtlichen Knaben, ſondern die geſunde ſtarke Schönheit eines edlen, blühenden Jünglings, der ſich groſser Unternehmungen fähig fühlt. Seine Jugend zeigt ſein ſchönes, langes, lockigtes Haar — davon er auch χρυσοκομος heiſst. (Orphei Hymn. in Apoll. 13.) Beſonders charakteriſiren ihn zwey Locken auf der Stirn. Wo dieſe fehlen, iſts fehlerhaft.

Die Alten hatten viele berühmte Statüen des Apollo; wir haben nur Ein Stück vom erſten Range, den Apollo im Belveder. Die Hauptſtatüe dieſer Gottheit, die auf uns gekommen iſt. Sie wurde 1503 zu Nettuno im alten Antium gefunden, wo viele Palläſte waren, worunter auch Nero einen hatte. Ihre Höhe iſt 6 königliche Fuſs, 5″ oder 7 Köpfe, 3 Parthien, 9 Minuten. Gegenwärtig ſteht ſie in ſeiner Niſche im Hof des Belveders auf einem 5′ hohen Piedeſtal.

Der Körper iſt der Grazie wegen etwas gebogen; der rechte Fuſs etwas länger als der linke; die Füſse und Schenkel, in Anſehung der obern Theile, zu lang und zu breit. Dieſes iſt aber kein Fehler des Künſtlers: er gewann dadurch für ſeine Statüe mehr Hoheit, Leichtigkeit, und das Übermenſchliche, was jeder an derſelben bewundert. — Im Geſicht iſt der Ausdruck Hoheit, mit der gröſsten Schönheit verbunden. (Hogarth Zerglied. der Schönh. S. 47.)

Er hat die Chlamys über den rechten ausgestreckten Arm geworfen, der übrige Körper ist nackt; in der Rechten hält er den Bogen — auf der Schulter hängt der Köcher — die linke Hand lehnt er an den Tronc, der zur Haltung der Figur dient. Dieser Tronc hat oft Beziehung auf die Statüe; Apollo lehnt sich meistens an einen Lorbeerstamm. Statt des Tronc ist oft eine kleine Figur angebracht, besonders in Gemmen.

Neu sind an dem Apollo, die beiden Arme vom Ellenbogen an.

Handlung der Figur.

Apollo hält einen Bogen. Davon ist das Mittelstück in der rechten Hand ausgedrückt. Aus der ganzen Stellung ist's offenbar, daſs der Gott eben einen Pfeil abgeschossen hatte.

Der Künstler kann auf verschiedene Fabeln Rücksicht genommen haben. Er kann den Gott als Erleger der Schlange Python haben darstellen wollen; er kann aber auch an die Katastrophe der Familie der Niobe gedacht haben. Die erste Meynung ist die gewöhnlichste; daher nennt man auch unsern Apollo, Apollo Pythius. Die andere brachte Azara in einer Note zu Mengs Opere T. II. p. 22 vor. Beyde Partheyen berufen sich auf die Stellung. Sie wollen in der untern Lippe einen kleinen Zug von stolzer Verachtung des erlegten Feindes sehen. Ich konnte diesen Zug nie bemerken.

Vielleicht dacht der Künstler bey dem Entwurfe seiner Statüe einen höhern Gedanken. Idee und Ausführung des Werks begünstigt diese Muthmaſsung. Apollo ist das Symbol der Sonne. Diese wollte vielleicht bey ihrem Aufgang der Künstler bilden.

Die Statüe ist mit dem gröſsten Fleiſs ausgearbeitet, und ganz geglättet. Bey Nacht, beym Fackellicht, thut sie erstaunliche Wirkung; das steinerne Bild verschwindet, man glaubt die Gottheit selbst zu sehen. Mengs sagte: mit dem Apollo sey blos der Antinous im Belveder zu vergleichen, der übertreffe aber den Apollo noch am Fleisch.

Man hat bis in die neueste Zeiten diese Statüe für ein Werk eines griechischen Künstlers aus den besten Zeiten der Kunst gehalten. Schon Mengs (Opera T. II. p. 9. 21) hat entdeckt, daſs der Marmor, woraus sie gebildet ist, Carrarischer Marmor sey, der erst unter den ersten Kaisern entdeckt wurde. Man verlachte den Mengs; aber der Chev. Dolomieu bestätigte diese Entdeckung. Folglich ist diese schöne Statüe erst unter den Kaisern, wahrscheinlich unter Titus, verfertigt worden.

Viele Statüen sind wie diese gebildet, ohne deswegen Copien zu seyn; sie sind blos Wiederholung einer Idee. Man trift davon in Rom (Mus. Capit. Racolta N. 39) und in Dresden an. Marbres de Dresde N. 20. Gal. Justinian. Bey Montf. Suppl. 1, 3. 4.

Apollo am Tronc angelehnt, die rechte Hand über den Kopf. — Ein Original zu einer Menge Copien, war ehemals in der Villa Medici zu Rom, jetzt zu Florenz; die Statüe ist von doppelter Lebensgröſse, schönem Contur, Kopf, ünd leichtem Körper. Die rechte Hand ist neu; sie hält eine Rolle, welche wohl den römischen Consuln und Senatoren, nie aber dem Apollo zukommt. Die Beine sind modern und schlecht. Das Stück ward im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts auf dem Esquilinischen Berge nebst andern Statüen ge-

funden, und dem Ferdinand de Medici geschenkt. Flamini Vacca*) restaurirte es.

Dass Apollo die Hand über den Kopf hält, ist bey den Alten Ausdruck der Ruhe, weil man im Schlafe oft in dieser Stellung liegt. So bildete man liegende Nymphen, Faunen, Satyrn. Die Künstler wendeten diese Idee auf stehende Figuren an, und gewannen dadurch etwas neues für die Stellung, und machten einige schöne Theile der Seite sichtbar, welche durch die Arme bedeckt geblieben wären. Aber diese Stellung gaben sie nur dem Apollo, Bacchus etc.

Eine solche Stellung hat Apollo im Mus. Pio Clement. ehemals bey Card. Ottoboni, mit der linken Hand fasst er die Lyra. Montf. antiq. T. I. pl. 49, 4. Ein anderer ist zu Venedig 6' hoch. Statue di S. Marco Vol. II. 22.

Apollo in der Rechten den Bogen, die Linke über den Kopf, ist zu Versaille. Montf. Supplem. T. I. pl. 31. 2.

Apollo mit der Lyra.

Diese ist nicht immer gleich, bald gross, bald klein; oft ist sie ergänzt. Bey einigen Statüen hat man lächerlicher Weise statt der Lyra eine Violin gemacht. Der Gott hat die Lyra entweder vor sich liegen, oder er hält sie in der Hand, oder er spielt darauf, und öfnet den

*) Flam. Vacca in diar. ap. Montf. diar. ital. p. 204. In clivo Esquiliarum versus Suburam, memini D. Leonem Strozzium eruisse septem statuas humana proceritate duplo majores, quas dono accepit magnus Hetruriae dux, tunc Cardinalis, Romae agens. Verum nobilissima omnium fuit Apollinis Statua, quam ipse restauravi, quo pacto jam videtur in ingressu Palatii sui prope Trinitatem, in imo cochleariae scalae.

Mund; dann iſt er Apollo Citharoeda. Gal. Guiſtiniana bey Montf. T. I. pl. 31. 3, 3.

Hauptſtücke davon ſind, ehemals im Pallaſt. Farneſe zu Rom, nun in Neapel, aus ſchwarzen Marmor — der Kopf iſt ſehr ſchön. Ein ſchlechtes Kupfer davon iſt in Icones veterum von Reynſt. Amſt. T. XI. Im Muſeo Capitol. N. 13. iſt eine Wiederholung. Bey der Gottheit ſteht ein Greif. Zu Venedig ein ſitzender Apollo Citharoeda. Auf geſch. Steinen. Muſ. Flor.

Apollo mit Marſyas.

Die Fabel iſt bekannt; ſie iſt abſcheulich. Ovid. Met. 6, 382. Dennoch wurde ſie oft, und auf verſchiedene Weiſe behandelt. Gewöhnlich ſtand ſo eine Gruppe auf den Marktplätzen; wo Apollo, Apollo tortor genennt wird. Zu Rom ſaſsen bey dieſer Gruppe die Richter, an ihr wurden die Sclaven und Verbrecher gegeiſelt. Daher gebraucht Horaz den Namen Marſyas ſtatt eines Gerichtsplatzes. Sat. I, 6, 120.

Die Handlung hat mehrere Momente.

Marſyas kann vorgeſtellt werden, ehe er geſchunden iſt; an einen Baum gebunden, wie er ſein Urtheil befürchtet. Da drückt er Schrecken, Grimm und Furcht ſehr gut aus.

Das Hauptſtück iſt zu Dresden. Marbr. de Dresd. n. 65: ehemals war es zu Rom im Pallaſt Ghigi. Die Idee iſt: Apollo geht auf den Marſyas los, und iſt im Begriff Hand an ihn zu legen. In dieſem Stück hat Marſyas Ziegenfüſſe.

In andern wird ein Sclave zum Hautabziehen gebraucht; er heiſst der Scythe. So kommt er auf geſchnittnen Steinen vor. Muſ. Flor. I. Tab. 66.

In Galleria Giuſt. Vol. I. tab. 51. Sandrart. 2. Mont. I, tab. 54, 3. iſt Apollo alleine; er hat in der rechten Hand das Meſſer, und in der linken die abgezogene Haut. Die Hand mit dem Meſſer iſt ergänzt.

In Gal. Giuſtin. Tab. 60. iſt Marſyas angebunden und geſchunden. Dieſes iſt kein Werk für die ſchöne Kunſt, aber ein anatomiſches Meiſterſtück. Nach ihm hat Marco de Prato die Statüe des geſchundenen H. Bartholomäus zu Mayland gemach. Montf. T. I, tab. 54. 1. Sandrart.

Zu Florenz ſind zwey Marſyasſtatüen, hängend und ungeſchunden (Marſyas pendens). Muſ. Florent. III, 13. Pelli Storia della Galleria di Florenze Tom. II, 112. Montf. I. 54. 2.

In geſchnittenen Steinen iſt dieſe Gruppe oft wiederholt. Gewöhnlich iſt Marſyas an einen Baum gebunden, ſein Schüler Olympus fällt dem Apollo zu Füſſen, und bittet für ſeinen Lehrer. Gallerie de Florence II. Livr. 12.

Mariette Traité, T. II. 13. Beger theſ. Brandenb. Vol. III. 196. Der Contraſt zwiſchen dem ſchönen Körper des Apollo und dem Thieriſchen des Satyrs, Apollo's Adel, und Marſyas's Grimm iſt ſehr ſchön. Der König in Preuſſen beſitzt auch eine ſchöne Gemme, die dieſe Gruppe vorſtellt. Auf einem Basrelief iſt ſie in der Villa Borgheſe. In Winkelm. monum. inediti. iſt er ſchlecht gezeichnet.

In Dresden ſind neuere Werke, welche dieſen Gegenſtand vorſtellen, von Corradini. Marb. 202. Prinz Heinrich beſitzt eine kleine Gruppe vom Michel Ange-

lo; der Scythe hat ſchon die Haut über den untern Theil des einen Fuſses abgezogen.

Apollo Sauroctonos (der Eidechſentöder). Plinius (34. 19. 10. *Fecit et puberem Apollinem ſubrepenti lacertae cominus ſagitta inſidiantem, quem Sauroctonon vocant.*) führt einen ſolchen vom Praxiteles an, beſtimmt aber nicht, was er für eine Bedeutung haben ſollte. Ramdohr. T. I. 321. Apoll ſcheint auch mehr mit der Eidechſe zu ſpielen, als ſie tödten zu wollen. Am wahrſcheinlichſten iſt, daſs die Eidechſe die Gabe der Weiſſagung andeutet, weil man glaubte, daſs dieſe Thiere die Veränderung des Wetters anzeigen. In der Villa Albani iſt das Hauptſtück aus Bronze. In Villa Borgheſe ſind zwey ähnliche aus Marmor; eins davon lieſs Winkelmann in monumenti inediti, abbilden. Es findet ſich auch zu Dresden eine ähnliche Statüe. Marb. du Dresde 53.

Apollo Lükoktonos. Ein Symbol der Sonne, inſoferne ſie durch ihre Stralen die Morgendämmerung zerſtreut. Λυκοκτονος darf daher nicht von λυκος, der Wolf, ſondern muſs von λυκη, die Morgendämmerung, abgeleitet werden. Zoega Num. Aegypt. p. 70. not. 76.

Ungewöhnliche Vorſtellungen ſind.

1) Apollo mit einem Schwan. Muſ. Capit. 15. Pallazzo Medici, und Farneſe. Montf. T. I. p. 51. Der Schwan gehört dem Apollo zu, nicht blos nach der Sage, daſs er vor ſeinem Tode ſinge. Callimach. hymn. in Del. 155. ſeq.

Κύκνοι δὲ θεοῦ μέλποντες ἀοιδοὶ
Μηόνιον πακτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες
Ἑπτομάκις περὶ Δῆλον, ἐπήεισαν δὲ λοχείῃ

Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν.
Ἔνθεν ὁ παῖς τοσσὰς δὲ λύρῃ ἐνεθήσατο χόρδας
Ὕστερον, ὅσσάκι κύκνοι ἐπ᾽ ὠδίνεσσιν ἄεισαν.

2) Apollo mit der Fackel. — Ausdruck des Sonnenlichts. Muſ. Flor. III. 8. 9. Die Fackel iſt ergänzt.

3) Apollo ſteht anf einer Schildkröte. Muſ. Florent. III. 11. Dieſe iſt ſonſt ein Attribut des Merkur. Bey dieſem Apollo ſind aber die Beine neu; alſo könnte die Schildkröte wohl die Erfindung ſeines neuern Künſtlers ſeyn.

4) Apollo mit dem Schäferſtabe. In der Villa Ludoviſi. Die Hand iſt ergänzt.

5) Apollo mit der Rohrflöte zu Florenz. Dieſe gehört ſonſt dem Pan. Die Hand mit der Flöte iſt nicht antik. Koſſi Racc. 28.

Apollo und Daphne kommen in der alten Kunſt auf Statuen nicht vor; deſto häufiger aber auf Gemmen. Sieh. Beger. Spicileg. antiquit. p. 66. etc. Das Hauptſtück der Kunſt iſt von Bernini.

Apollo Muſageta im langen Kleid, im Muſ. Pio Clementino. Iſt die einzige Statue von dieſer Idee; ſie wurde bei Tivoli in den Ruinen der Villa des Hadrians gefunden. Auf Reliefen kommt er öfter alſo dargeſtellt vor.

Apollo kommt häufig auf Reliefen, Gemmen und Münzen vor; viele Marmorbüſten von ihm gibts auch. Dieſe waren vielleicht Reſte von Statüen, die zu Büſten umgeformt wurden.

Orpheus müſste faſt eben ſo, wie Apollo vorgeſtellt werden. Man hatte auch geglaubt, Orpheusſtatüen gefunden zu haben; in Rom zeigt man wenigſtens

einige; aber keine ist zuverlässig. Von den Apollostatüen würde sie nur ein weniger hohes Ideal unterscheiden. In Dresden sind zwey Statüen, welche diesen in Mythen gehüllten Barden vorstellen sollen. N. 18. und N. 100.

1773 wurde in einer Villa, wo sonst die Villa des Plinius war, eine Statüe gefunden, welche man für eine Orpheusstatüe hielt; sie ist im Pallast Borghese. S. Orestrio II. p. 69.]

Zweytes Capitel.

Bacchus — Idee, die ihn veranlaſste — Ausbildung dieser Idee — Attribute — Faunen, Satyrn, Silenen, Pan.

Bacchus ist eben so wie Apoll Ideal jugendlicher Schönheit, aber mit Innbegriff der Weichlichkeit und Zartheit. Seine Formen sind rund und fein, seine Glieder zart, die Hülften voll, wie die Hüften der Hebe. In seinen Minen herrscht ein süſses Lächeln, und sein Blick verkündigt die ruhige Freude eines Jünglings, der in das Alter tritt, in welchem seine Empfindungen sich zu erwärmen anfangen.

Bacchus ist eine sehr znsammengesezte Idee. Sie entstund im Orient, kam nach Aegypten, und von dort nach Griechenland. Ursprünglich war Bacchus das Symbol der Natur und ihrer Erzeugungskraft, ihrer Fruchtbarkeit. In den Ländern wo Wein gebaut wurde, ward dieser das Symbol der Fruchtbarkeit, und Bacchus wurde der Gott des Weins. Da der Wein Freude giebt,

die ſich durch Tänze und Feſte ausdrückt, ſo wurde Bacchus der Gott der Freude, und gewiſſer allegoriſcher Tänze. Mit der Cultur des Landes, mit der Erfindung des Getreides und Weinbaues, wurde die Lebensart der Menſchen verfeinert, und die erſten Schritte in der Cultur der Menſchheit gethan. Daher wurde Bacchus der Urheber der Cultur der Menſchen. In den Bacchiſchen Myſterien beſonders in den Thebaniſchen Orgien, wurde in den ältern Zeiten der Uebergang der Menſchen aus der Wildheit zur Cultur ſymboliſch vorgeſtellt. Das Ganze war Theaterſcene.

Alles wurde endlich auf den Bacchus Thebanus, den Sohn des Jupiter und der Semele, übergetragen; warum und wie es geſchah, iſt unbekaunt, vielleicht gaben dazu die Thebaniſchen Orgien Gelegenheit.

Bacchus wurde in den ältern Zeiten als eine männliche Figur von wildem Anſehen vorgeſtellt; immer in Geſellſchaft von Faunen und Silenen. Wahrſcheinlich in Hinſicht auf das wilde Leben, woraus er, durch die Erfindung der Cultur des Landes die Menſchen reiſt. Dann abſtrahirte man von dieſer Idee, und hielt ſich bey der Bildung des Bacchus blos an die Idee der Freude, welche der Wein giebt, des Wohllebens und der Feſte. Daraus entſtand der weichliche ſchöne Bacchus.

Seine Attribute ſind:

1) Das Diadem. Dieſes hat er vorzüglich, weil es die Schönheit des Geſichts erhebt. Zuweilen hat er einen Trauben- oder Ephenkranz.

2) den Thyrſus.

Bacchus ſieht ſich aber auch ohne Attribute ähnlich.

In einigen herkulanischen Gemählden, und auf Vasen wird er manchmal in einem hochgelben langen Gewande vorgestellt.

In Statüen ist er entweder ganz nackt, oder mit einem Fell von einem Hirschen, Panther oder Tyger, das ihm über die Schulter geworfen ist, vorgestellt. Ihm ward beygelegt, dass er die wildesten Thiere bezähme. Daher erscheint er oft auf Reliefen, Gemmen und Münzen mit der Ariadne, oder allein auf einem Wagen, den Tyger oder Löwen ziehen.

Montf. Supplem. T. I. tab. 59. Montf. T. I. tab. 145. Muf. Florent. VI. 4. Dieses ist von dem Weine hergenommen, der alles erfreut.

Bisweilen ziehen Centauren seinen Wagen; dieses bezieht sich auf die eben angeführte Idee, oder auf den Stand der Wildheit, woraus Bacchus die Menschen zog. Admir. tab. 52. Montf. I. tab. 155. Saggi dell' Acad. di Cortona T. I. p. 62.

Auf einigen Münzen, Reliefen und Vasen ist Bacchus bärtig; dieses soll religiöse Idee seyn, die sich wahrscheinlich aus der alten Vorstellung des Bacchus erhalten hat. Besonders häufig war sie in Italien, und Sicilien, in Monumentis sacris, und an Tempeln gebräuchlich. Ein Tronc von einem bärtigen Bacchus findet sich im Mus. Pio Clement. T. III. 40.

Num. Naxiorum. Beger Thes. Brandenb. p. 432. Admiranda R. Tab. 69. Beger Thes. Palat. 32. Winckelm. cabinet du B. Stosch. p. 231.

Bacchus mit Hörnern ist nicht für die schöne Kunst; wir finden diese Vorstellung in keinem Denkmal derselben. Nur auf Idolen, Gemmen und Münzen kommt

diese Darstellung vor. Montf. Suppl. I. tab. 57. Montf. I. tab. 157.

Die Hörner sind ein Symbol der Stärke; deswegen liessen sich die Könige von Syrien, Alexanders Nachfolger, mit Hörnern auf Münzen abbilden.

Die schönste Bacchusstatüe war ehemals in der Villa Medici zu Rom, nun zu Florenz. Bacchus hat eine Tygerhaut um. Raccolta 34. — um den Kopf ein Diadem. Winkelmann hielt den Kopf desselben für den schönsten Kopf, der auf uns gekommen ist. Montf. I. tab. 147. 1.

Diese Vorstellung wurde oft wiederholt. Bacchus mit der Nebris bekleidet, den Thyrsus in der Linken, und in der Rechten eine Weintraube, woran ein Tyger frisst in Racc. Maffei. Montf. I. 144. 1. Mus. Kircher. Tab. XVIII.

Ein Bacchus mit einer Trinkschale. Racc. Maff. Montf. I. 144. 2. in Gall. Juist. Montf. I. 157. 2.

Bacchus sitzt auf einem Tyger. Gall. Justin. Montf. I. 145. so auch auf Gemmen und Münzen von Pergamus. Montf. Suppl. I. 59.

Bacchus wird oft mit einem jungen Faun gruppirt. So erscheint er in vielen Reliefen. Es ist Ampelus, der Geliebte des Bacchus. Ovid. Fast. III. 409. seq.

Ampelon intonsum Satyro Nimphaque creatum
Fertur in Jsmariis Bacchus amasse jugis.

Eine solche Gruppe war sonst im Palazzo Farnese, jetzt ist sie zu Colano bey Parma. Sie ist aus Bassalt 6 Ellen hoch. Sie wurde auf dem Monte Palatino, unter den Ruinen des kaiserl. Pallasts ausgegraben. Bianchini Palazzo de' Cesari Tab. XIX. Mont. I. 145. 3.

Eine schöne Gruppe ist zu Florenz. Mus. Florent. Tab. 47. Bacchus hat eine Schale in der Hand, welche aber neu ist. Der Faun ist schöner als der Bacchus, und nach demselben hat Raphael einen h. Johannes copirt.

Eine andere Gruppe ist in Villa Ludovisi. Montf. T. I. 145. 3.

Eine andere 8′ hoch in der Markusbibliotheck.

Eine andere in Galeria Justin. Montf. Supl. T. I. tab. 49. 1.

Im Pal. Barberini ist eine Figur, welche für einen auf einer Tygerhaut schlafenden Bacchus ausgegeben wird. Man fand sie unter Urban VIII. als man den Graben der Engelsburg reinigte. Racc. 49. Montf. T. 1. tab. 147. 3. man hielt sie für einen schlafenden Bacchus; es ist aber ein junger Faun.

Ein mit der Nebris ganz bekleideter Bacchus, den Thyrsus in der Hand, der neben einer kleinen weiblichen Figur steht, ist zu Rom. Racc. 134. Montf. T. I. tab. 151. Wer soll die weibliche Figur seyn? Einige halten sie für eine Dea Spes. Der Stellung nach könnte sie es seyn; aber was soll sie beym Bacchus? Montf. meynt, es sey Ariadna. Wahrscheinlich hat diese Figur gar keine Bedeutung, und dient blos statt eines Troncs, zur Stütze der Statüe.

Bacchus mit dem Thyrsus in Villa Casale ehemals. Winkelmann (in seinen Briefe nach der Schweiz p. 216) sagt: es sey in dieser Statüe ein Antinous als Bacchus vorgestellt. Racc. 138. Montf. Suppl. T. I. t. 58.

In der Villa Albani ist ein sehr schöner Bacchus in Lebensgröße, v. Iconarium Rom. 1776. T. II. p. 119.

Vom Bacchus gibts eine ungeheure Anzahl von Statüen, in verſchiedenen Stellungen, Gruppirungen — auch auf Reliefen, Münzen, Gemmen.

Bacchus als Kind in Statüen, und Reliefen. Ein Faun trägt den Knaben Bacchus auf den Schultern. Montf. T. I. 142. Stat. Rom. Silen hält den Bacchus im Arm, eine Stat. 8′ hoch in Villa Borgheſe. Montf. ib. Auf Todenurnen iſt ſeine Jugend ſehr oft abgebildet.

1789. fand man bey Rom den Torſo eines Bacchus, der ſo ſchön iſt, als der Torſo des Herkules. Er iſt im Muſ. Pio Clementino.

Zu Florenz ſind ein Paar vorzüglich ſchöne moderne Bacchusſtatüen. Die eine von Jac. Sanſovino. Sie wurde zu Coſmo I. Zeiten verfertigt. Im Brand der Gallerie zu Florenz hat ſie viel gelitten; ſie iſt aber wieder hergeſtellt worden. Muſ. Flor. 54. Die andere iſt vom Mich. Angelo ib. 51. 52. 53.

Faunen, Satyrn, Silenen, Pan.

Unter dem Gefolge des Bacchus giebt es eine ganze Reihe von Figuren, die mehr oder weniger von der thieriſchen Natur haben; entweder iſt die thieriſche Natur ins menſchliche oder die menſchliche ins thieriſche gearbeitet, und hauptſächlich ſind ſie in die Ziegenart gearbeitet. Es gibt Figuren, mit Kinn, Naſe, Bärten, ſpitzen Ohren, Hörnern von den Ziegen, Ziegenfüſsen, und Ziegenſchwänzen. Bey andern iſt die menſchliche Natnr beybehalten. Dieſe iſt ins plumpe ſchwerfällige, bäuriſche gearbeitet. Doch haben auch dieſe Ziegenohren, und Schwänze; manchmal haben ſie auch nur allein die ſpitzen Ohren. Man hat dergleichen Figuren von verſchiedenem Alter. Die jungen

ſind ſcherzhaft, munter, leichtfertig; die alten ernſthaft aber heiter, ſanft und gefällig.

Die Kunſt veredelte dieſe Figuren, und erfand ein eigenes Ideal für ſie, das ſie zu Werken der ſchönen Kunſt machte. Man findet junge Faunen und Satyrn, welche ſo ſchön ſind, daſs man ſie für Bacchusſtatüen halten könnte.

Die Idee der Satyrn iſt ſehr alt. Satyrn als Waldgottheiten ſcheinen ſchon vor dem Urſprunge der Bacchiſcheu Orgien geweſen zu ſeyn. Ein Satyr kommt beym Apollodor II. 1. 5. in der uralten Fabel der Argiver von der Amymone vor. Heſiod führte ſie unter den Nymphen und Kureten an, (in einem Fragm. beym Strab. X. p. 723. ed. Almelov.) Die Silenen werden als Waldgottheiten ſchon in einer homeriſchen Hymne genennt. Hymn. in Vener. 263.

Endlich wurden ihre Mythen mit den Bacchiſchen vermengt, und ſie wurden Begleiter des Bacchus. Wahrſcheinlich gaben dazu die Orgien Anlaſs, in welchen der Uebergang der Menſchen aus dem Waldleben zu einer geſitteten Lebensart pantomimiſch geſchildert wurde. Durch die alten Dionyſiſchen Chortänze, und die dadurch veranlaſste Erfindung der Tragödie und Komödie, und durch das darauf folgende ſatyriſche Drama, worinn beſtändig Satyrn und Silenen auf dem Theater erſchienen, wurde dieſe Idee noch erweitert. Die Dichter, welche die Bacchiſchen Fabeln verſchönerten, und veränderten, bildeten die Idee von den Faunen etc. völlig aus, waren aber auch Urſache an der groſsen Verwirrung, welche in dieſem Stücke der alten Fabel herrſcht.

In den Bacchiſchen Orgien ſcheint die Vorſtellung des Uebergangs der Menſchen vom wilden zum geſitteten Leben ein Hauptgegenſtand gewesen zu ſeyn. Dieſer wurde durch den Bacchus bewerkſtelligt; daher muſste in ſeinem Triumph die von ihm bezwungene wilde Natur aufgeführt werden. Die Symbole derſelben waren die Waldgottheiten. Dieſe wurden als ſolche Weſen dadurch kennbar, daſs man ſie in der Kleidung der Wilden aufführte; und dieſe beſtund aus Thierhäuten, gewöhnlich aus Ziegenfellen, Wenn man ſich nun eine Figur denkt, die ein Ziegenfell umgeworfen hatte, ſo daſs das obere Theil über den Kopf kam, ſo kann man ſichs leicht erklären, wie Dichter und Künſtler auf die Idee kommen konnten, dieſes Waldweſen, als Weſen, deren Geſtalt aus der menſchlichen und thieriſchen zuſammengeſetzt war, zu bilden.

Es iſt aber auch möglich, daſs man in den frühern Zeitalter durch die aus Thier und Menſchengeſtalt zuſammengeſezte Figuren eine rohe, wilde, unkultivirte Menſchennatur habe ausdrücken wollen. Die Verbindung der thieriſchen mit der Menſchengeſtalt war für die alten Menſchen ohnehin das einfachſte Mittel eine zuſammengeſezte Idee auszudrüken. Dieſes ſieht man aus den Tritonen, Nerriden, Giganten, aus den egyptiſchen Bildern.

Wie die älteſte Vorſtellungsart der Faunen, Satyrn etc. geweſen ſey, iſt ſchwer zu beſtimmen. Im Homer, im Heſiod kommt zwar der Name der Satyrn und Silenen vor, aber unter welcher Geſtalt man ſich dieſe Weſen dachte, darüber ſagen ſie nichts *). Die erſte Erläute-

*) In einer Orphiſchen Hymne (51) werden ſie blos θηροτυποι genennt.

rung ihrer Geſtalt geben die Stellen im Plato und Xenophon von der Vergleichung eines Silenkopfes mit dem Sokrates, wegen ſeiner kahlen Glatze, eingedrückten Naſe,*) und Bart. Nun wiſſen wir aber, daſs die Silenen alte Satyrn — das was wir Faunen nennen, waren — alſo darf man bey den ältern Vorſtellungen der Faunen oder Satyrngeſtalten nicht an Ziegenfüſſe denken. Durch dieſe wurde ein ganz eigenes Weſen, das Pangeſchlecht (τραγοσκελης) bezeichnet, welches im Anfange nichts mit der bacchiſchen Fabel zu thun hatte. Als aber in der Folge Pan in die dionyſiſchen Chöre aufgenommen wurde, ſo änderte man die Idee der Satyrn ab, die bis dahin blos auf Geisohren und Schwänze eingeſchränkt war, und gab ihnen Ziegenfüſse. In der Folge gab es nun Satyrn oder Faunen mit und ohne Ziegenfüſſe. Endlich machte man in Italien zwey verſchiedene Claſſen, und hieſs diejenigen Weſen, welche mehr menſchliches hatten, F a u n e n, diejenigen aber, welche mehr thieriſches hatten, S a t y r n. Und ſo werden ſie, um Verwirrung zu vermeiden, jezt unterſchieden. Der Grieche kennt nur Satyrn, welche ihm eben das ſind, was den Italienern die Fauni waren.

Fauni waren in Italien einheimiſch, und ihr Name bezeichnete anfangs eine Gottheit welche man um Orakel fragte. Bey Tibur im Albunäiſchen Hain, war ein berühmtes Orakel des Faunus (Virgil. VII. Heyne Excurſ. V. ad S. I. p. 125.)

*) Die eingedrückte Naſe (το σιμον) iſt dem ganzen Faunen- und Sileuengeſchlecht eigen. Sie wird vom Pollux (IV. 147.) als charakteriſtiſch an bäuriſchen Körpern bemerkt.

Nachher verglich man ſie mit dem Pan, der auch Orakel gab, und ſo entſtanden Faunen, wie Panes und Satyri. Die Faunen müſſen von den Italienern oft eben ſo gebildet worden ſeyn, wie die Satyrn. Ovid Ep. 4. 49. nennt ſie Faunos bicornes, und Faſt. II. 361. cornipedem Faunum. — Horaz verwechſelt den Faun mit dem Pan Od. 1. 17.

Velox amoenum ſaepe Lucretilem
Mutat Lycaeo Faunus.

Faunen.

Ihr Ideal iſt, Waldnatur, gröſſere bäuriſche Körper, eine gedruckte, untergeſezte Statur, breite Füſse, Ziegenohren und Schwanz, platte Naſen, ſtruppigtes Haar. So werden beſonders die alten gebildet. Unter den jungen ſind einige ſo ſchön, daſs man ſie für Bacchusbilder halten könnte, wenn ſie nicht durch die Ohren kennbar würden.

Zuweilen haben die Faunen auch einen Kranz von Fichtenlaub. wie in Villa Pamfili. Tab. XIX. Montf. I. 159.

Die jungen Faunen ſind gemeiniglich wie Bacchus mit der Nebris bekleidet. Sie ſind verſchieden vorgeſtellt.

1) Mit der Syrinx. Eine Hauptſtatüe iſt Muſ. Capit. Tab. 32. — ein anderer ehemals in der Villa Medici. — Abgeändert iſt dieſe Idee Montf. T. I. tab. 164. (Racc. 57.)

2) Der ſchlafende Faun. Das Hauptſtück iſt im Pal. Barberini (v. Tetii aedes Barberini No. 215. Montf. T. I. 147. 3.) — ein ähnlicher iſt im Muſeo d'Ercolan. Tab. 40. ſitzend vorgeſtellt.

3) Der mediceiſche, oder der tanzende Faun, zu Florenz in der Gallerie. Muſ. Flor. 58. 59. Racc. 35

Montf. Tom. I. tab. 164. 8. Ein tanzender Faun ist auch im Mus. Pio Clem. T. III. Er wurde im Lateran gefunden. Der mediceische hält Crotales in der Hand, die er zusammenschlägt, und tritt auf ein Crupetion, ein Metall wie ein Blasbalg geformt, das tönnte, wenn es getreten wurde. Das Stück ist 4′ hoch, aus weisem Marmor, und aufs feinste geglättet. Wenn man κατ᾽ εξοχην vom Faun spricht, so meynt man allemal diesen. Der Ausdruck ist bäurische Freude, innige Zufriedenheit. Die Arme sind vom Michel-Angelo ergänzt. Man hielt diesen Faun für den berühmten Satyr des Praxiteles, aber ohne Grund. Diese Idee ist von den Alten oft wiederholt worden, in Marbr. de Dresde 36. und Gal. Giustiniane 132 sind dergleichen. Zu Kassel ist eine moderne herrliche Copie davon aus Bronze. Auf Gemmen Gravel T. I. 54.

Zu Florenz ist ein sehr schöner junger Faun; er zeigt einem Panther eine Traube. Racc. 37. 38. Sandr. tab. e.

Ein zweyter stand ehemals in Villa Med. nun zu Florenz. Montf. Suppl. I. tab. 57. Montf. I. 159. 2. Raccolta 122. Montf. Suppl. I. 63. Er heifst unter den Künstlern la capretta. Ein Faun trägt eine Ziege auf den Schultern. Das Original war im Pall. Odescalchi, ist aber nach Spanien nach S. Ildefonso gekommen. Diese Idee ist sehr oft copirt worden. Besonders schön ist die Copie des Bouchardon zu Sanssouci; auch zu Hanover in Walmodens Sammlung ist eine schöne Copie.

Der Flötenspieler ist ein Faun mit der Flöte. Die schönste Statüe ist die Borghesische. Racc. Tab. 80.

Icon. 15. Diese Idee ist oft wiederholt worden. Mus. Capit. 31. ist blos in Ansehung der Pantherhaut verändert. In Walmodens Sammlung zu Hannover ist ein ähnlicher der ehemals dem Card. Este gehörte. — Ein anderer in Galleria Giust. I. 131. Marbr. de Dresd. Ein schöner Faun mit der Flöte der sich an einen Tronc lehnt, ist im Mus. Pio Clement. II. 30. — Die schönste moderne Copie ist von Bauchardon zu Sans Souci. Ein junger Faun, dem ein Satyr die Syrinx spielen lehrt.

Auf Reliefen und Gemmen haben die Faunen oft das Pedum, den krummen Hirtenstab.

Ein Faun der den jungen Bacchus auf den Schultern trägt, zu Neapel aus der Farnes. Verlassenschaft. Ist auch auf einem Basrelief.

Alte Faunen gibts viele. Monum. Mataeior. 33—40. Tab. 34. ist ein alter Faun, mit einem Schlauch, den der Pabst ins Mus. Pio Clementinum gekauft hat. No. 40. ein liegender Faun, dem ein alter Satyr einen Dorn suszieht — ein schönes Stück.

In Mus. Capit. ist ein 3′ hoher Faun aus rothem Marmor, ein anderer in Villa Pamfili.

Zu Portici ist ein alter trunkener Faun, er liegt auf einem Schlauch und einer Pantherhaut. Ercol. T. 42. Montf. T. I. 170. 3.

Faunenköpfe findet man sehr viele. Einen lachenden aus Marmor besizt der König in Preussen. Beger Thes. Brand. Vol. III. p. 253.

Unter den Alten war der berühmte Satyr (Faun nach unsrer Art zu reden) des Praxiteles (Anthol. IV, 12. p. 343.) Der Künstler hatte einen rohen, unausgearbeiteten bäurischen Körper in ein Ideal verwan-

delt, das zwar nichts Edeles und Feines hat, das aber die Munterkeit und Unschuld einer ländlichen Jugend, und den gefälligen Wuchs gesunder und wohlgebildeter Landleute darstellt. Ein anderer Satyr von ihm stand zu Megara im Tempel des Dionysius oder Bacchus. Paus. I. 43. Des Myron Satyr, der die Flöte vor das Ohr hielt, und voll Verwunderung über den Laut war, der sich daraus bringen liess, ist auch berühmt. Sehr berühmt war ein Gemählde des Protogenes, ein ruhender Satyr mit der Flöte in der Hand, der Anapavomenos, er stand an eine Säule gelehnt (Strab. 14. S. 965.) und wahrscheinlich sind die Statüen, die wir in dieser Stellung haben, Copien von ihm. Ein anderes berühmtes Gemählde von einem Satyr, war das Werk des Antiphilus: er hatte eine Pantherhaut umgeworfen, und hielt die Hand über die Augen, als wenn er sich weit umsehen wollte. Ein schlafender Satyr auf einer silbernen Schale vom Stratonicus, (Plin. 33. S. 55.) und ein gekränzter Satyr mit einem Becher, ein Gemählde des Ariston sind bekannt.

Ein modernes berühmtes Stück ist der Faun des Michel Angelo zu Florenz.

Silenen

Sind alte Satyrn; ihr Charakter ist heitre, stillle Ruhe und Gutmüthigkeit. Sie haben einen krausen Bart, eine platte Nase, und Glatze. Das Haupt dieser Classe von Wesen ist der κατ᾽ ἐξοχην genannte Silenus, der Pflegvater, Lehrer und Begleiter des Bacchus. Ihn charakterisirt der Cantharus, oder Weinschlauch, den er oft mit sich trägt. In den pompis bacchicis unterscheidet er sich allemal vor den übrigen Silenen oder

alten Satyrn, er reitet entweder auf einem Eſel, oder geht neben dem Bacchus.*)

Das Hauptſtück iſt Silen, der den jungen Bacchus im Arm hält, eine oftmals wiederholte Idee. Der berühmteſte iſt der Borgheſiſche Racc. 77. Montf. T. I. tab. 142. 2. Er iſt in Lebensgröſse, aus weiſem Marmor, mit überaus heitern und ſanftem Ausdruck. Er lehnt ſich an einen Tronc, um den ſich Reben winden, und worauf ſeine Nebris liegt. Er ſelbſt iſt mit Weinlaub und Epheu bekränzt. Man hat dieſe Statüe oft für einen Saturnus angeſehen, der ſeine neugeborne Söhne friſst. Aber dazu zeigt ſein Geſicht zu viel Zärtlichkeit; auch geben die ſpitzigen Ohren deutlich genug an, was die Statüe ſey.

Wiederholungen dieſer Idee ſind, zwey ſchöne Antiken im Pal. Ruſpoli; eine im Pallaſt Cavallieri, zwey moderne zu Florenz, wovon die Eine, die vorher in der Villa Medici ſtand, aus Bronz iſt.

Dieſe Idee war den Künſtlern zum Wetteifer ſehr günſtig.

Silenen wurden oft als Fontainenſtücke gebraucht, bald ſtehend, bald liegend. Keines iſt vorzüglich.

In Pal. Guiſtiniani I, 138 hält er einen Schlauch, als wollte er Wein herauslaſſen. Neben ihm ſteht ein Tyger. Montf T. I. 175. 4. Sandr. n.

In einigen Statüen iſt Silen ſehr haarigt vorgeſtellt. Zwey davon ſind bey Cavaceppi. N. 16. und 25. Stat. di S. Marco 2. 29.

Man findet auch ganz haarigte Silenen, aber dieſe ſind Masken, welche Silenen vorſtellen. Gravel II. 30.

*) Orpheus Hymn, 53. nennt ihn Σιλην̃ων ὀχ' αριϛε.

Satyri.

Haben etwas gefälliges, die jungen besonders. Man hat nicht viel Statüen von ihnen. Das beste Stück ist in der Villa Ludovisi. Der Satyr hat einen Jüngling vor sich, dem er die Syrinx blasen lehrt. Wahrscheinlich ist es Olympius und Marsyas. Der junge Faun ist so schön, dass man ihn für einen Apollo halten könnte. In seinem Gesicht ist Ausdruck der höchsten Wollust. Er macht mit der thierischen Natur des Satyrs, einen schönen Contrast. Racc. 40. Montf. I. 49. Sandr. c. — Ein ähnliches Stück ist zu Neapel unter den Farnes. Kunstwerken. — Nicht minder unter den Gemählden von Herkulan Tom. I. 47. Dieses ist ein Pendant zu dem, wo Chiron den Achilles unterrichtet.

Noch ein ähnliches ist zu Florenz. Mus. Flor. Tab. 60. Die Rolle die der Satyr in den Händen hat, ist neu.

Bey Episcop. ein Satyr der auf einer Syrinx bläst. Tab. 59.

Ein schlafender Satyr bey Episcop. 57. 58. Sandr. 12. T. 80. Im Pallast Barberini ist ein schöner; er wurde als Tronc bey der Reinigung des Grabens der Engelsburg gefunden.

Die Satyrn sind auch als Caryatiden gebraucht worden. Einer ist im Pall. della Valle Rac. 23. Ein anderer im Mus. Capitol. 55. Montf. I. tab. 169.

Ein Satyr aus Bronze, der zwey Lämmer trägt. Beger Thes. Brand. T. 3. 257.

Nach Winkelmanns Zeugniss soll ein schöner Satyr en Relief in Villa Albani seyn. Er ist von Kindesgröfse, mit Epheu bekränzt und trinkt. Winkel-

mann rühmt ihn als das schönste Kind. Storia delle arti Lib. VIII. cap. 2.

Noch ist ein schöner Silen zu Venedig im Pallast Contarini.

Pan.

Ist wilder im Blick und rauher an Gestalt, als die Satyrn; hat Bockshörner, einen Bart, Ziegenfüsse und eine krumme Nase. Sein Gesicht ist ganz in die Bocksnatur gebildet.

Ursprüglich war er ein altes philosophisches Symbol der Natur. Orph. Hymn. 10. 1—5., hernach der zeugenden Kraft der Natur. Seine Gestalt war schon in den ältesten Zeiten bestimmt, denn in den Orphischen und Homerischen Hymnen kommen die Geisfüsse und Geishörner vor. Abbildungen von ihm hat man wenige. Ein schöner ist in England in Townly's Sammlung. In Villa Ludovisi, in Gem. Stosch. Tab. 53. ist eine schöne Abbildung eines Pan terribilis.

Silvanus,

Ist ein alter Faun der eine Cypresse oder Fichte hält. Man findet ihn häufig auf kleinen Monumenten und Todtenurnen. Georg. I. 20.

Vertumnus. Eine schöne Idee für den Dichter, aber weniger vortheilhaft für den Künstler. Man hält einige Statüen für Abbildungen des Vertumnus: es sind aber Sylvanen.

Priapus.

War nie für die schöne Kunst. Er ist Symbol der Zeugungs- und Befruchtungskraft der Natur. Nachher verband man die Idee der Ueppigkeit und Wollust mit ihm. Beger. Thes. Brand. II. 260. Marbr. de

Dresde 54. Er wurde häufig auf dem Lande, und in den Gärten aufgeſtellt.

Drittes Capitel.

Mercur — Ideal der Körper- und Geiſtesgewandtheit — Vorſteher der Gymnaſtik und Geiſtesbildung — Athleten — Gladiatoren.

Mercur iſt das Ideal des durch Gymnaſtik ausgebildeten ſchönen jugendlichen Körpers. Er iſt der Hermes der Griechen. Der Name ἑρμης iſt gleichbedeutend mit dem λογος, und man gebrauchte ihn, um die abſtracte Idee Verſtand ausäudrücken. Das ſichtbare Symbol dieſer Idee war Mercurius oder Hermes. Der Verſtand äuſſert ſich durch Sprache: daher ward Hermes der Erfinder und Vorſteher der Beredſamkeit; die Sprache wird geſchriebeu, daher iſt er der Erfinder der Schrift. Weil nun durch Sprache und Schrift Cultur bewirkt wird, ſo wurde Hermes der Gott aller körperlichen und geiſtigen Cultur. Eines der Hauptſtücke der Cultur bey den Griechen waren die gymnaſtiſchen Uebungen. Man fand, daſs die Paläſtra nicht allein groſse Wirkung auf die Geſchmeidigkeit, Biegſamkeit und Ausbildung des Körpers habe, ſondern daſs ſie auch einen höhern Grad der Cultur erzeuge, der mit Aufheiterung des Geiſtes und Scharfſinn verbunden iſt; und Mercur wurde der Vorſteher dieſer Leibesübungen. Zur Cultur gehört Muſik. Daher wurde ihm die Erfindung der Cithara beygelegt, die χελυς hieſs, weil ſie

aus der Decke der Schildkröte gemacht war." (Homer Hymn. in Mercur.)

Mercur war der Vorſteher der Paläſtra. Hier entſchied oft Liſt den Sieg: und Mercur wurde der Erfinder vieler liſtigen Streiche. Er war Gott der Beredſamkeit, und weil dieſe zum Vortrag der Geſchäfte gebraucht wird, und Herolden und Geſandten eigen iſt, ſo wurde er der Bote der Götter. Als Bote der Götter begleitete er die Seelen der Verſtorbenen in den Orcus, und erhielt daher die Beynamen ψυχοπομπὸς und χθόνιος.

Er war ferner der Gott des Handels. Dieſe Idee entſtand daraus, weil er der Gott der Herolde war, der die Commercia populorum beſorgte.

In den alten Zeiten wurde Mercur als ein alter bärtiger Mann abgebildet. Pauſan. Achaic. Lib. VII. p. 328. Auf einigen monumentis ſacris der Griechen und Hetrusker iſt er ebenfalls bärtig vorgeſtellt. Winkelm. monum. ined. fig. 38. Stor. delle arti. T. I. p. 1. Nachher entſtand das ſchöne Ideal. Er unterſchied ſich vom Apollo und Bacchus. Sein Ideal iſt nicht ſo erhaben wie jenes, und nicht ſo weichlich wie dieſes. Er iſt ein Athletenkörper, aber nicht ſo nervigt wie Herkules oder Mars, ſondern ſchlank wie ein Achilles möchte geweſen ſeyn.

Ihn zeichneten ferner ein geiſtvolles Geſicht, und krauslockigte Haare aus.

Seine Attribute ſind:

1) Flügel; denn zur Vollziehung der Befehle des Jupiter gehört Schnelligkeit. Alte Künſtler gaben ihm Flügel an die Schultern. S. Patera Hetruſc. bey Montf. T. II. tab. 61. 3. Man gab aber dieſe

Idee in der ſchönen Kunſt auf, weil dadurch die ſchönen Theile der Schulter und des Rückens verdorben werden, und ſezte die Flügel an den Hut und die Halbſtiefel. Sein Hut iſt ein Reiſehut, Petaſus. Bisweilen hat er die Flügel auf dem bloſsen Kopf. Montf. T. I. tab. 70. 3.

2) Schildkröte, entweder neben ſich, oder auf der Schulter. Mon. ined. 39. Marini Iſcrit. Alban. XII. Dieſe bezieht ſich auf die Erſindung der Cithara. Bisweilen hat er die Chelys ſelbſt.

3) Widder, davon heiſst er κριοφορος. Zuweilen hat er auch einen Hahn, in geheimer, religiöſer Bedeutung. Pauſ. Corinth. p. 42. Man gebrauchte dieſe Thiere zu Expiationen und Luſtrationen.

4) Schlangenſtab, Heroldshaſta, caduceus. Was die Schlangen bedeuten, iſt nicht auszumachen, weil ſie zuviel Symbole anzeigen, als, Leben, Erhaltung, Weiſſagungskunſt, Verſtand etc.

5) Zuweilen hat er einen Beutel. Die Jdee iſt hergenommen vom Handel, deſſen Vorſteher er war.

Keine Gottheit iſt ſo oft abgebildet worden, als dieſe; aber nicht immer vollkommen. Man bildete blos ſeine Büſte, der Reſt lief in ein längliches Viereck zu. Zu Athen ſtund vor jedem Hauſe ein ſolches Bild, das man Herme nannte. Wer ſie verlezte, wurde der Gotteslästerung oder gefährlicher Abſichten wider den Staat ſchuldig erkanut. Harmodius hatte dieſe Gewohnheit eingeführt; und um dem Volke gute Sitten zu lehren, lieſs er auf jeden Herme einen Spruch eines Weiſen einhauen.

Schöne Statüen ſind in

1) Im Muſ. Pio Clem. wohin er aus der Villa Montalto gebracht wurde; mit dem Wort Ingenui. Ob dieſs der Künſtler, oder der Beſitzer war, iſt ungewiſs. Muſ. P. Clem. III. 41.

2) Villa Ludoviſi aus Marmor — er iſt vortreflich. Icon. vet. 9.

3) In Neapel, aus Bronze. Er hat den Petaſus auf, lehnt ſich an den Tronc, hält in der einen Hand eine Rolle, und iſt mit der Chlamys bekleidet. Montf. Suppl. T. I. 37. 2. Eine moderne Copie zu Verſaille. Eine Wiederholung von ihm iſt zu Florenz. Muſ. Flor. 38. in weiſsem Marmor; über dem Tronc iſt ein Fell, woran man kleine Hörner ſieht, geworfen. Im Belvedere iſt eine andere Wiederholung, von dieſer iſt zu Caſſel eine ſchöne Copie aus Bronze.

Im Sansſouçi iſt ein Mercur mit Clamys und Beutel in der Hand.

Unter den Statüen die man in Herculanum fand, iſt ein ſehr ſchöner ſitzender Mercur. Muſ. Herc. p. 150. No. 11. Beyer. Theſ. Brand. Montf. I, 71. Beyer Theſ. Palat. p. 14. 16.

Man hat auch fliegende Mercure, in Marmor und Bronze.

Als *ερμης ψυχαπομπος* erſcheint er auf Todendenkmalen. Montf. T. V. tab. 125. Mercurius der Argusmörder. Montf. Supp. 1. t. 37.

κριοφορος auf Reliefen. Admirand. rom. tab. 44., und Gemmen. Gravel. II. 6. Winckelm. T. II. 46.

Zu Florenz (ehemals in Villa Medici zu Rom) ist ein schönet moderner Mercur aus Bronze von Giov. di Bologna.

In Pall. Justiniani isi einer aus Marmor von Fiamingo. Gal. Just. T. I. p. 84. Sandr. T. II. t. 81 82. 83.

Zu Dresden ist eine Statüe, die man fälschlich Mercur nannte, sie ist ein Athlet. Marbr. de Dresd. 121.

Untergeordnet sind dem Mercur die athletischen Körper.

Die Griechen verfertigten viele Athleten. Zu Delphi, Olympia u. s. w. wurden den Siegern in den Kampfspielen Bildsäulen gesetzt, und ein grosser Theil der Kunstwerke, welche Pausanias beschreibt, waren Bildsäulen der Sieger in den gymnischen Spielen. Die grösten Künstler der Alten hatten Werke dieser Art verfertigt. Plinius nennt mehrere. Auf uns ist wenig gekommen. Die Ursache ist, weil bey den wenigsten Statüen die Extremitäten sich erhalten haben, und mit ihnen auch die Attribute verlohren gegangen sind. Die Attribute der Athleten waren meistens Palmzweige — war dieser nicht mehr vorhanden, woran sollte man sie erkennen? Vielleicht sind unter den übrigen Statüen noch viele Athleten, die falsch restaurirt worden sind.

Luctatores zu Florenz. Mus. Flor. 73. 74. Maffei, 79. Montf. T. III. 167. 1. Eine Gruppe von weisen schön glänzenden, fast durchsichtigem Marmor. Ehemals stand sie zu Rom in der Villa Medici, nun zu Florenz. Sie stellt zwey Jünglinge vor, welche mit ungleichem Erfolge kämpfen. Der eine liegt, und strebt empor zu kommen; er stemmt sich mit dem linken Arm und Fuss an, seine meiste Kraft aber ist im Knie. Der an-

dere sucht ihn nieder zu halten; er beugt sich über ihn hin, dreht ihn mit der einen Hand den Arm aus, und holt mit dem andern aus, ihm einen Schlag zu geben, vermuthlich an einem Orte, wo er geschwächt wird. Der Contrast der beyden Figuren ist sehr schön. Das Streben des Liegenden, nm empor zu kommen, und des andern um jenen niedergedrückt zu erhalten. Die Wendungen sind gewaltsam, aber wahr, und natürlich. Es sind zwey sehr schöne jugendliche Körper, voll athletischer Agilität, Kraft und Geschwindigkeit. — Die Arbeit ist vortreflich, der Künstler hat die gröſsten Schwierigkeiten — den Eindruck der Gliedmaſsen im Marmor, überwunden.

Nur die Rumpfe sind unversehrt, die Arme und Beine sind aus alten Stücken zusammengesezt worden. Neu sind, die Nasen, einige Finger und Zehen, und die ganze Basis. Diese Gruppe wurde im 16ten J. h. zur Zeit des Flammius Vacca auf dem Exquilinischen Berg gefunden, (Diarium Ital. Montf. p. 139.) Wie sie aber damals aussahen, führt Flam. nicht an. Die Köpfe fand man später.

Bey den Alten waren einige solcher Gruppen (συμπλησγαματα) berühmt. Plinius (l. 36. c. 4. §. 6.) nennt ähnliche Ringergruppen vom Cephissodorus und Heliodorus; dieses wollte man auf die unsrige deuten.

Ob jene Gruppe Idee, oder wahre Personen vorstellen, ist nicht zu bestimmen. Sandrart T. IV, 56. hatte den Einfall, sie stelle zwey Brüder, spanische Prinzen vor, die mit einander gefochten, und sich getödtet hätten. Winckelmann meynt (Storia T. II. p. 163.) es wären zwey Söhne der Niobe. Diese Idee

hat etwas angenehmes; es ist auch dafür, dafs sie an eben dem Orte gefunden wurden, wo man die Niobe fand. Aber die Gruppe zeigt, dafs es kein Ringen zum Vergnügen ist, was sie vorstellt.

Zwey Ringer sind zu Florenz. Muf. Flor. 75. 76. Einer hat eine Vase, ob sich zu salben, oder als eine Prämie? — an ihm ist besonders das pectus torosum schön; der andere wird für einen Discobolus gehalten, er hat auch eine schöne Brust, nur die Arme und Hände sind schlecht.

Einen schönen Athleten ergänzte Cavaceppi. N. 47. Bracci Tom. I, tab. 26.

In Cassel ist ein sich salbender Athleth völlig in Lebensgröfse.

In Dresden ist ein schöner Athlet, der fälschlich Mercur genennt wird.

Zwey schöne Ringer im Angriff, unter den Herkulan. Bronzen. 2 B. 58. 59.

Ein Faustkämpfer bey Cavaceppi Tab. 9.

Unter die Uebungen gehörte auch das Springen. — Um sich im Gleichgewicht zu erhalten, bedienten sich die Springer eiserner Ringe αλτηρες. Montf. Suppl. T. III, 60. Ein Tronc hat sich erhalten. Poreoni Tab. XXIII. Montf. Suppl. Tom. III, tab. 68. Montf. Ant. T. III, tab. 171. August. 129. Der Cestus ist bey Fabretti, Montf. Tom. III, tab. 168. 169.

In der Gallerie zu Florenz ist eine Statüe, die man für einen Genius hält. Gori nennt sie fälschlich Genius praestes. (Muf. Flor. III, 45. 46. Muf. Etrusc. t. 87. Marm. Pisaur. p. 4. Sie ist aus Bronze 5′ 4″ hoch, von vortreflicher Arbeit und Zeichnung. Sie ist nichts

anders, als ein Athlet, der ehemals eine Prämie hielt. (S. Heyne Ant. Auff. Th. 2. p. 255.) Zu Caffel ift eine Copie davon.

Discobolus. Davon hat fich wenig erhalten. Bey Cavaceppi 42 ift einer, aber er ift falfch ergänzt. Es ift ein fchöner Tronc eines Athleten, welcher die an dem Tronc angebrachte Palme zeigt. Das übrige ift neue Reftauration. Nach Cavaceppi Bericht foll er vom Agafias feyn, aber es ift nicht wahr. Nun ift er im Muf. Pio Clem. v. T. III, 26. Man hält ihn für eine Copie des Werks vom Naukydes.

In der Villa Calombaria, auf dem Esquilinus wurde eine fehr fchöne marmorne Statüe eines Discobolus gefunden. Sie ift 5′ Schuh hoch, Der Moment ift, wo er den Discus fchwingt, um ihn mit der gröfsten Schnelligkeit abzuwerfen. Es ift eine fehr gedehnte Figur — in diefer Stellung konnte er fich nur einen Augenblick erhalten. Vielleicht war Myrons Discobolus auf eben diefe Art gebildet. Quinctil. 12. c. 13. Quid tam distortum atque elaboratum, quam eft ille discobolus Myronis? — Ein fchöner Discobolus ift im Pallaft Maffini. Ramdohr. T. III, p. 76.

Gladiatoren.

Ift eine befondere Gattung von Figuren. Die Gladiatoren waren nur zu Rom gewöhnlich. Sie waren aus dem niedrigften Stand, Sclaven, Verbrecher, endlich wurden es Menfchen, die fich zu Grund gerichtet hatten, und verkauften fich als Fechter. Der Grieche hatte keine Fechterfpiele. Wie er mit den Römern bekannt wurde, verabfcheute er fie; und nur mit grofser Mühe gelang es den römifchen Statthaltern fpäterhin, diefelben einzuführen.

Ueber die Statüen, welche man gewöhnlich Fechter nennt, hat man zweyerley Meynungen. Einige halten ſie würklich für Fechter, andere für Athleten, Soldaten. I. Ramdohr 1 Thl. 316. Sollten, ſagen die erſten, die Griechen, welche die Fechterſpiele ſo ſehr verabſcheuten, Fechter in Kunſtwerken gebildet haben? So lange ſie eine freye Nation waren, gewiſs nicht. Wie ſie aber nach Rom kamen, iſt es möglich, daſs ſie einigen vornehmen Römern zu Gefallen Bildniſſe von berühmten Fechtern machten. Aber zu beweiſen iſt es nicht. Unter den vielen Arten von Darſtellungen, die Plinius nennt, gedenkt er der Fechter mit keinem Worte. Wahrſcheinlich waren alſo zu ſeiner Zeit noch keine Fechterbildniſſe verfertigt worden. Wenn es dergleichen gab, ſo müſſen ſie in den folgenden Zeiten, unter der Regierung des Commodus, der ein groſser Liebhaber derſelben war, gemacht worden ſeyn. Damals war aber die Kunſt nicht mehr auf einem ſo hohen Grad, daſs man ſo wichtige Stücke hätte verfertigen können, dergleichen wir noch haben, und mit dem Namen der Gladiatoren belegen.

Müſſen denn die Figuren, denen man den Namen Gladiatores gibt, würklich Fechter ſeyn? Woran erkennt man ſie? An der Stellung, dem ausgebildeten, ſtarken Körper, an dem Doche, den Schilden, den Schwerdtern — aber warum müſſen denn eben ſtarke, ausgebildete Körper Fechter ſeyn? können nicht Helden, Krieger, Soldaten, in eben der Stellung fechtend, verwundet, ſterbend, vorgeſtellt werden? hatten dieſe durch Leibesübungen gebildete Krieger nicht eben ſo wohl ſtarke, nervigte Körper, als jene elende Fechter,

welche die Narben der Sclavenpeitſche an ſich trugen? Waren Schilde, Dolche und Schwerdter nicht die Waffen der Krieger? — Und wie? wenn faſt bey jedem Stücke dieſe Waffen, woran man die Fechter erkennen will, modern ſind, wodurch unterſcheidet man den bloſen Tronc eines Fechters vom Tronc eines Athleten, eines Helden, eines Kriegers?

Es iſt nicht wahrſcheinlich, daſs eines von den Stücken, welche man für Fechterſtatüen ausgibt, würkliche Fechter vorſtellen. Sie ſind vielmehr Helden, Krieger, Athleten; ob wir gleich nicht immer beſtimmt das Süjet angeben können, das ſie darſtellen.

Zwey Hauptſtücke haben ſich von dieſer Claſſe erhalten:

1) Der Borgheſiſche Fechter. Ramdohr. T. I, p. 326. Ein ächtes griechiſches Stück, mit dem Namen des Künſtler Agaſias, aus Epheſus. Es wurde unter Paul V zu Netunno gefunden. Eine edle, ſchöne Figur eines vortreflich gearbeiteten athletiſchen Körpers eines jungen Kriegers, in höchſter Spannung aller Muskeln. Die Figur iſt im Ausfall gebildet, und iſt ſo weit vorgeſtreckt, daſs ſie noch eben im Schwerpunct bleibt. Sie ſcheint ehehin zu einer Gruppe gehört zu haben. Vielleicht ſtand ein Reiter vor ihm, gegen welchen ſie ſich von unten hinauf vertheidigt. An dem linken Arm hatte ſie ehemals den Schild, wovon noch die Riemen übrig ſind; über dieſen blickt ſie hin gegen den Aggreſſor, und will mit der Lanze in der Rechten von unten hinauf dem Pferde einen Stoſs in den Leib beybringen. Es iſt dieſes aber doch

nöthig. Es konnte ſehr wohl ein Hieb ſeyn, den der Gegner mit aufgehobenem Arm ausholte.

Daſs dieſe Statüe keinen Fechter vorſtellen könne, iſt gewiſs; denn das Stück iſt griechiſch, und wahrſcheinlich aus den beſten Zeiten der griechiſchen Kunſt, wo die Griechen noch keine römiſche Fechterſpiele kannten

Stoſch glaubte, es ſey ein Discobolus, das iſt aber ſehr unwahrſcheinlich. Winkelm. Storia etc. Tom. II, p. 287.

Leſſing (in ſeinen antiquariſchen Briefen Th. 1.) rieth, es ſey Chabrias, der General der Athenienſer, der ein kleines Corps gegen die Lacedämoniſche Armee, durch eine Stellung, welche er demſelben machen lieſs, rettete; und dem die Athenienſer eine Statüe in eben der Stellung ſetzten, durch welche er ſeine Leute gerettet hatte. Aber in jener Statüe hatte Chabrias das Knie gegen die Erde geſenkt, und hielt den Speer vor*), und dieſes iſt nicht die Stellung unſrer Figur. Leſſing widerrief (im 2ten Th. ſeiner antq. Briefe) dieſe Meynung. Der rechte Arm iſt modern, der linke antik, aber angeſezt. Von den Neuern wurde das Stück oft copirt.

*) Cornel. Nep. Chabr. 1. *Reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu ſcuto, projecta haſta impetum excipere hoſtium docuit — Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum eſt, ut illo ſtatu Chabrias ſibi ſtatuam fieri voluerit, quae publice ei ab Athenienſibus in foro conſtituta eſt. Ex quo factum eſt, ut poſtea athletae, ceterique artifices, his ſtatibus in ſtatuis ponendis uterentur, in quibus victoriam eſſent adepti.*

Pouſſin zeichnete ſeinen Moſes in der Wüſte nach dieſer Statüe.

2) Der Ludoviſiſche, oder der ſterbende Fechter, ſtand ehehin in Villa Ludoviſi; Pabſt Clemens XII kaufte ihn ins Muſ. Capitol. Muſ. Capitol. 67. 68. Raccolta 65. Montf. T. I. — Eine Hauptſtatüe in Anſehung der Umriſſe und der Arbeit, die aber ſchwer zu erklären iſt. Die Figur liegt auf einem Schild, bey dem etwas liegt, was einem Horne ähnlich ſieht, iſt in die Bruſt verwundet, und ſtüzt ſich mit der rechten Hand auf den Boden — hat einen Schnurrbart und einen Strick um den Hals. — Gerne deutete man die Stelle des Plinius Lib. 34. 8. wo es heiſst: Cteſilaus vulneratum fecit, in quo poſſit intelligi, quamtum ſuperſit animi, auf unſere Statüe. —

Aecht iſt nur der Rumpf und die Baſis; der rechte Arm iſt modern, und vielleicht auch der Kopf. Der leztere iſt wenigſtens angeſetzt. Der Strick war aber, wenn der Kopf gleich ueu iſt, doch auch im alten Stück; denn Spuren davon ſieht man noch an dem Rumpfe. Wie paſst dieſer zur Idee eines Soldaten? welche Bedeutung hat er? Winkelmann hielt die Statüe für einen Herold, Polyphontes, den Oedipus tödete, und ſchlieſst dieſes aus dem Strick um den Hals, und dem bey dem Schild (wie er glaubt,) liegenden Horn. Stor. T. II, 166. Ganz unwahr. Heyne ant. Auffätze II, 230. —

Vielleicht gehörte dieſes Stück zu einer Trophee, an welcher gefangene und getödtete Feinde angebracht waren. Dann kan man ſich den Strick, und wenn der Kopf ächt iſt, auch den Sahnurrbart erklären.

Ein vermeynter Fechter ſoll eine Figur ſeyn, die ehemals im Pallaſt Farneſe war, (nun zu Neapel) mit einem todten Kind auf dem Rücken, das er an einem Beine hält, Icon. vet. tab. 25. Der ſtarke Körper war wahrſcheinlich die Veranlaſſung zu dieſer Idee. Schon der Lorbeerkranz, den die Statüe auf dem Kopfe hat, zeigt, daſs ſie keinen Fechter vorſtellen kann. Man ſagt es ſey der Mirmillo Spicillus, den Commodus im Amphitheater gekrönt habe. Allein, was will dann das Kind? Winkelmann (Anmerk. zur Geſch. der K. I, 124.) glaubt, es ſey Atreus, der ſeinem Bruder Thyeſtes das grauſame Mal mit ſeinen eigenen Söhnen beſtelle.

Vielleicht iſt es eine Figur von einer Gruppe, welche die Eroberung einer Stadt vorſtellte. — Der Kopf, die Arme nnd Beine ſind neu.

Zu Florenz am Ponte vecchio iſt eine Gruppe von zwey Soldaten; der Eine trägt ſeinen verwuudeten Kameraden. Man hat das Stück auf Ulyſſes gedeutet, der den entleibten Ajax wegträgt. Allein zu einem Ajax iſt die verwundete Figur zu jugendlich. Andere meynten, es ſey Ajax, der den Patroklus wegträgt. Dieſe Vermuthnng wäre wahrſcheinlicher, wenn nur der Kopf einen Helden verriethe. Einige glaubten, es ſey ein neues Werk von Gia da Bologna. Bocchi und Maffei erzählen, es ſey ehedem an dieſem Platze eine Statua equeſtris geſtanden, welche, weil ſie durch den Arno ſehr gelitten hatte, weggenommen worden iſt, und an ihre Stelle dieſe von Lud. Salviati ergänzte Gruppe geſezt worden ſey. Bey Gravel. I, 96. iſt eine dieſer Idee ähnliche Gruppe. Agoſtini Gem. II, 14. und 26.

Pasquino (Icon. 66. Boiſard, T. II. Sandrart. F.) iſt eine

Gruppe zweyer Krieger. Sie hat viele Ähnlichkeit mit einer Gemme bey Mariette II, 114. Diese Gruppe ist sehr verstümmelt auf uns gekommen, man sieht aber aus den Bruchstücken, daſs sie sehr schön gewesen seyn müsse. Bernini setzte sie dem Apollo im Belvedere vor, worüber sich Winkelmann sehr ärgert.

Ein fechtender Phrygier, befindet sich im Mus. Pio Clement. t. III, 50. ein kleines, aber mit Verstand gearbeitetes Stück. Er ist mit einem Knie auf dem Boden gestemmt. Wahrscheinlich war er Theil einer Gruppe.

Der Fechter bey Pr. Justiniani. Sandr. g. ist ebenfalls ein Soldat. Gal. Just. 115—119. Die meisten vorgeblichen Fechter sind Soldaten.

Viertes Capitel.

Mars und Hercules.

Mars ist Ideal eines Kriegers, das durch Stärke des Körpers, muskulöses Fleisch, starke Nerven, breite und erhabene Brust, breite und hohe Schultern, und eine lang gestreckte Figur kennbar wird. Seine Attribute sind, Helm, Speer und Schild. Zuweilen hat er einen Spieſs mit Tropheen; davon heiſst er *τροπαιοφορος*. Mariette T. II, 1. 18. Montf. T. I, 66. 2.

Gewöhnlich ist er im Marsch vorgestellt; daher heiſst er gradivus.

Sehr oft ist er jugendlich, und ohne Bart. Winkelmann behauptete, alle bärtige Marsköpfe wären un-

ächt; aber nachher hat man Münzen entdeckt, worauf ein bärtiger Marskopf ist. (Neumanni numi inediti p. 67.) Hauptfiguren sind:

1) Mars in Villa Ludovisi. Montf. T. I, 66. 3. Tom. III, 155. Er ist sitzend vorgestellt, das Schwerdt in den Händen haltend, und hat unter seinem rechten Fuss den Helm, und neben dem linken das Schild liegen. Ein Amor schlingt sich um seine Beine, dessen Kopf und Arme modern sind. Racc. 66. 67. Die Nase, den rechten Fuss und die Hand ergänzte Bernini. Sehr wahrscheinlich war er der Haupttheil einer Gruppe; denn man sieht noch auf den Schultern die Ueberbleibsel von der Hand der Venus, die sich an ihn geschmiegt hatte. Ramdohr II, 203.

2) Mars in Mus. Capitol. Er ist bärtig, und hat den Helm auf dem Haupte; ein schöner Körper, er ist fortschreitend gebildet. — Ein anderer aus Bassalt, über Lebensgröfse, ist in eben diesem Mus.

3) Zu Florenz, (ehehin zu Rom in Villa Medici) ist ein Mars aus Bronze vom Gio da Bologna.

4) Venus und Mars ist sehr oft wiederholt worden, vorzüglich auf Gemmen und auch von neuern Künstlern. Gall. Guistin. Montf. Suppl. 36. Im Mus. Capitol. Racc. 130. Montf. IV, 1. ist die Statüe eines Kriegers, die man lange für einen Pyrrhus hielt; aber die Münzen haben andere Pyrrheköpfe. Winkelmann hielt sie zuerst für einen Ζευς αρειος; aber die Haare und der Bart schienen ihm zu widersprechen; dann für einen Agamemnon. Stor. II, p. 212. Für einen Mars will er sie, vermöge

ſeiner Hypotheſe, daſs es keine bärtige Marsfiguren gebe, nicht gelten laſſen. — Vielleicht iſt es ein unbekannter Held. Heyne Ant. Auff. II, 246.

Hercules.

Das Ideal der körperlichen Stärke, und kühnen Muthes im rohen, ungebildetem Zeitalter.

In den Kosmogenien war er die Idee der Stärke; daher wurde er von den Göttern im Streit mit den Giganten gebraucht. Dann wurde der Tyriſche, Idäiſche und Aegyptiſche Hercules nach Griechenland gebracht. Alle Mythen wurden auf den Hercules Thebanus übergetragen. Heyne ad Apollod. T. I, 324 ſeqq.

Er unterſcheidet ſich von allen andern Idealfiguren, und iſt niemals zu verkennen. Er iſt weit nervigter und unterſetzter, als Mars, ihn zeichnen die auſſerordentlich ſtarken und breiten Schultern, der kurze, dicke Hals, die groſse gewölbte Bruſt, und der verhältniſsweiſse kleine Kopf aus. Der Kopf iſt geiſtreich, gutmüthig, in manchen Figuren aber auch wild. Er hat einen krauſen Bart, und kurze Haare.

Sein Ideal war für die Künſtler ſehr bequem. Der groſse Künſtler hatte Gelegenheit, ſehr ſchöne Figuren zu bilden, und für den mittelmäſsigen war es leicht, einen erträglichen Hercules hervorzubringen. Das gewöhnliche Coſtume, in dem er dargeſtellt wird, iſt Naktheit, Löwenhaut und die Keule. Die Kleidung und die Waffen der älteſten Menſchen. In ältern Werken führt er Bogen und Pfeile; die ſchöne Kunſt gab ihm dafür die Keule.

Mehrere Statüen und Figuren auf Münzen haben die Attribute des Hercules, ohne Hercules zu ſeyn.

Commodus liefs fich als Hercules bilden. Icon. 47. 33. Zoega. tab. XI.

Die alten grofsen Künftler bildeten viele Hercules-bilder. Z. E. Lyfipp, Myron.

Das Hauptftück ift der Farnefifche Hercules. Sandr. 1. Roffi tab. 24—26. Icon. 46. ein Werk des Glycon von Athen, eines Künftlers, deffen Plinius nicht gedenkt. Man fand das Stück unter Paul III in Thermis Antoninianis. Die Hände, und ehemals die Beine find vom Guil. della Porta ergänzt. Jezt hat er die ächten Beine. Der Kopf foll etliche italienifche Meilen vom Rumpfe entfernt gefunden worden feyn. Er ift der ftärkfte männliche Körper, fo wie man fich einen Helden, wie Hercules war, denken mufs. Die Muskeln find ftark, aber fchlaff. Hieraus ift zu fchliefsen, dafs es die Vorftellung eines Hercules ift, der müde von feinen vollbrachten Thaten ausruht. Er ift als Held vorgeftellt, aber nicht als Gott. Zeichnung und Arbeit find gleich fchätzbar.

Die Idee des ruhenden Hercules ift oft wiederholt worden.

1) Ein Hauptftück von vorzüglicher Schönheit ift zu Florenz im Pallaft Pitti; es ift auf dem Palatinifchen Berge unter den Ruinen des kaiferl. Pallafts gefunden worden. Seine Höhe beträgt 12′, und diefer Gröfse ungeachtet, ift der Marmor geglättet. Der Name des Künftlers λυσιππȣς εργον ift antik aber doch untergefchoben. cf. Bianchini Pall. de Cefari. tab. 18. — Cofmo de Medici kaufte diefen Hercules für 800 Scudi.

2) Aus Baſſalt, ebenfalls (1724) auf dem Palat. Berge gefunden. Er iſt gegenwärtig zu Colorno bey Parma. Er iſt jugendlicher dargeſtellt.

Hercules mit den Ochſenkopfe bezieht ſich auf den Achelous. Gall. Juſtin. Montf. I, 133. Sandr. k.

Man bildete den Hercules bald als Kind, und bald als blühenden jungen Mann. Aber ſchon dem Hercules infans gab man die Attribute des männlichen Hercules, um ihn kenntlich zu machen.

Unter den jungen Herculesſtatüen ſind wenige von ſeinem Ausſehen; es ſind alſo wahrſcheinlich andere Helden nach ſeinem Coſtüme gebildet.

Hercules als Kind erwürgt die Schlange. Capit. Montf. T. I, 123. Icon. 39. Beyer. 280. Mariette II, 74. Die Hauptfigur aus Baſſalt im Muſ. Cap. Montf. Suppl. I, 48. Man heiſst ihn Hercules Aventinus; aus Aeneid. VIII, 655. unwahrſcheinlich. Heyn. ad h. loc. Man fand ihn unter Sixt. IV, im foro boario, wo ehemals Ara maxima Herculis war. Plin. 34. 7. 16. ſagt, Evander habe die Statüe des Hercules dort aufrichten laſſen.

Hercules mit Antäus in Gemm. Grav. I, 32. Montf. Suppl. I, 49. zu Florenz im Pallaſt Petti. Beym Hercules iſt die äuſſerſte Kraft der menſchlichen Stärke, und beym Rieſen das ohnmächtig werden, ſehr gut ausgedrückt. Ueber die Hälfte aber iſts modern. Eine andere ähnliche Gruppe iſt in England in Wiltonshouſe; modern zu Dresden. Marbr. de Dresde, 209, Dort iſt aber der Rieſe zu klein.

Hercules mit dem Löwen. Die Erlegung des Löwen wird auf verſchiedene Weiſe behandelt. Agoſtin. Gemm. I, 111. Icon. 30. zu Florenz im Pallaſt

Pitti. Montf. I, 126. 127. Mit der Hydra 8′ hoch aus Marmor Muſ. Capit. Montf. T. I, 141. Das Stück ſtand ehemals im Pallaſt Verospi. Clemens XII. kaufte es in's Muſ. Capitol. Die Hydra iſt ein Ungeheuer. So auch im Relief in Galler. Juſt. Montf. I, 133. Die Gruppe iſt ſehr ſchön.

Hercules und Deianira. Pinelli Catal. T. V. aus Bronze. Hercules mit dem Hirſchen der Diana in Villa Borgh. Er hat ein Kind im Arm, den Telephus oder Ajax.

Hercules und der Centaur Neſſus im Pallaſt Pitti zu Florenz. Muſ. Flor. 68. iſt ganz in Ringerart. Er drückt den Centaur den Kopf nieder. Der Ausdruck iſt in der Anſtrengung ſehr ſchön. Im Hercules furchtbarer Blick, im Centaur Schmerz, Wuth und Erſchöpfung. Eine dieſer ähnlichen Idee iſt auf einem Leuchter bey Montf. Suppl. T. I, 50.

Hercules trägt die Himmelskugel. Bonanni tab. 35. p. 197. Gravel I, 35. Mariette I, 78. Hercules nimmt die Aepfel der Hesperiden in Relief. Montf. 133.

Hercules bindet den Cerberus. Montf. I, 132. Muſ. Clement. in Statüen und geſchnittnen Steinen und Gemälden. Gravel. I, 33. Mariette II, 80. Hercules bringt die Alceſte aus dem Hades zurück, auf Reliefen und Gemälden. Montf. I, 130.

Ein ruhender Hercules. Gem. Grav. I, 40. Mariett. II, 84. 85. Hercules befreyt die Heſione. ib. 43. — — den Prometheus. ib. 42. und an Reliefen Admiranda. tab. 79. Hercules bezwingt den Achelous Mariett. 76. Hercules vom Amor bezwungen. Agoſt. II; 6. Hercules mit Omphale kommt auf Gemälden vor. Winkelmann Storia etc.

Die lezte Begebenheit des Hercules, die Vergiftung seines Gewands, und seine Verbrennung ist oft vorgestellt werden.

Ein leidender Hercules ist im Pallast Barberini Spence Polym. 19. 3. Montf. I, 138. 4.

Torso im Belvedere. Ein Bruchstück eines der grösten Meisterstücke der Kunst gefunden, unter Jul. II. Kopf, Arme und Füsse sind verlohren gegangen, nur der Rumpf und der antike Tronc worauf er sitzt ist übrig. Auf diesem ist der Name des Künstlers, Apollonius, Nestors Sohn von Athen, eingehauen. So viel man aus der Anatomie schliesen kan, sass die Statüe vorwärts gebückt, der Kopf aufgerichtet, auf die Keule gelehnt. Seine Löwenhaut ist über den Sitz geworfen — Was sonst den Hercules auszeichnete, die hochgewölbte Brust, die unbeugbaren starken Schultern, ist bey diesem Brustück im höchsten, im schönsten Grad. Aber die starken Muskeln sind nicht ausgedrückt — sein Körper scheint der ätherische Körper einer Gottheit — und so dachte sich ihn auch der Künstler. Er stellte nicht den Helden, sondern den schon unter die Götter aufgenommenen Hercules dar. Hercules kämpfte hier nicht mehr mit Riesen und Ungeheuern; daher hat er auch keiner starken Sehnen mehr nöthig; er entkräftet nicht mehr, Hebe hat ihn schon den Becher der Unsterblichkeit gereicht. Er sitzt auf dem Olymp im Götterrath, und überdenkt seine Thaten, welche ihm die Unsterblichkeit gaben.

Michel Angelo studirte 7 Jahre nach diesem Bruchstück, daher heisst es auch bey den ältern Antiquaren il Torso di Michelangelo.

Winkelmann über den Torſo im Belvedere in 5 B. der alten Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften 33. und Geſchichte der Kunſt II, 226,

Siehe Mengs Op. I, p. 203. 205.

Auf Münzen, Grabmälern kommen gelehrte Vorſtellungen vor.

Hercules bibax. Gemm. Stoſch.

Hercules mit den Muſen auf Reliefen.

Hercules mit der Lyra iſt Hercules muſagetes Boiſard. III, 63.

Hercules mit dem Füllhorn. Herc. placidus ebend. 71.

Dieſes ſind ſymboliſche oder religiöſe Vorſtellungen; und da ſie faſt alle von ſchlechten Künſtlern verfertigt ſind, von wenig Belang für die ſchöne Kunſt.

Ηρακλης αναπαυομενος Relief. Montf. I, 141.

II.

Heldenkörper.

Fünftes Capitel.

Dioskuren — Perſeus — Papirius und ſeine Mutter — Arria und Pätus — Antinous — der farneſiſche Stier.

Dieſe Claſſe war ſehr groſs; uns iſt wenig davon übrig geblieben. Eine Menge Statüen, welche ehehin Helden vorſtellten, mögen durch die moderne Reſtauration zu etwas anders umgeſchaffen worden ſeyn. Die Vorſtellung der Helden bey den Griechen war ein nak-

ter Körper, mit Spiefs, Helm, Parezonium, manchmal mit einem Schild. Oft haben ſie eine Chlamys; und andern wurden Pferde zugegeben. Man findet Heldenfiguren in allen Arten von Kunſtwerken. In Statüen haben wir einige Hauptfignren.

Meleager. Montf. I, 97. aus weiſen Marmor 8′ hoch. Iſt das Ideal eines jungen kraftvollen Kriegers aus dem älteſten, und noch rohem Zeitalter. Sein Geſicht, ſeine Figur und Stellung haben etwas entſchloſſenes und rauhes, und zeigen einen Mann der leicht aufbraust, und ſchwer zu beſänftigen iſt, und im Zorn die Bande der Verwandtſchaft nicht achtet. Seine Fabel iſt eine der früheſten; Homer. Il. I, 520. etc. Seine Attribute ſind ein Eberkopf, in Beziehung auf die Erlegung des Calydoniſchen Ebers; ein Hund als Jäger. Dieſe Statüe war ſonſt im Pallaſt Ghigi, der jetzige Pabſt kaufte ſie für 6000 Scudi ins Muſ. Pio Clementinum. Ehemals hielt man ſie für eine Adonisſtatüe, aber ohne allen Grund. So iſt ſie noch in Icon. I, 44. — Sie iſt eine Hauptſtatüe von vortreflicher Arbeit. Nur iſt das Gewand nicht ſchön geworfen. Alles iſt antik. Die linke fehlende Hand iſt nun ergänzt.

Mehrere Antiken nennt man Meleager, ſie kommen aber dem vaticaniſchen nicht bey. Gal. Juſtin. 135. 136. Sandr. II, 11. Montf. Suppl. I, 44. Marbr. de Dresde 43. Epiſcop. 69. Villa Pamfili No. 50.

Seine Fabel wurde in Reliefen oft behandelt. Admir. Rom. ant. 77. 78. 79. Winkelm. mon. inediti 87. 88. Beger erläuterte ſeine Fabel. Melagrides et Aetolia, Colon. Brandenb. 1696.

2) Dioskuren.

Sind zu Pferde, aber auch ohne Pferde. So findet man ſie in Reliefen und Münzen. Ihr Huth zeichnet ſie aus.

Auf dem Monte Cavallo ſtehen zwey Figuren in coloſſaliſcher Gröſse neben zwey Pferden. Sie ſind ihrer Gröſse ohngeachtet vortreflich gearbeitet, und aus den beſten Zeiten der Kunſt; nervige, ſtarke Körper. Die Pferde ſtehen aufgerichtet als wenn ſie ſich bäumten; ſie ſind im Verhältniſs mit den Reutern zu klein. Sie ſtehen auf Piedeſtalen, welche eine Innſchrift haben, die als Meiſter dieſer Statüen, den Phidias und Praxiteles angeben. Die Innſchrift iſt antik, (ſchon im 13ten J. h. las man ſie darauf — v. Anonym. de mirabilibus Romae ap. Montf. Diar. Ital. p. 289.) aber da unter keinem griechiſchen Kunſtwerk eine lateiniſche Inſcription ſtehen kann, ſo iſt ſie ein Zeichen einer alten Betrügerey, berühmten Meiſtern Kunſtwerke zuzuſchreiben.

Ehehin hielt man dieſe Statüen für Bilder Alexander Mag. Nachgehends für Dioskuren.

An den Statüen und Pferden iſt ſehr viel ergänzt.— Die Pferde werden als Meiſterſtücke angeſehen, und Michel Angelo ſchäzte ſie ſehr hoch. Falconet in ſeinem Werk über Marc Aurels Statüe tadelt ſie ſehr — weil man ſein Pferd bey Peter's I. Statüe nicht loben wollte.

Am Eingang zum Kapitol ſtehen zwey Figuren mit Pferden zur Seite, die auf drey Füſsen ſtehen. Auch dieſe ſind wahrſcheinlich Dioskuren. Sie ſind vom groſsen Stil, aber mittelmäſsig, und ſehr ſtark zuſammengeſetzt.

Perſeus.

Iſt kennbar am Meduſenhaupte; oder in Gruppen und Reliefen an der Andromeda, welche er befreyt. Es hat ſich ſehr wenig von dieſem Sujet erhalten. Im J. 1740. fand man eine Gruppe, von Perſeus und Ariadne im Theatro Caſtrenſi; Cavaceppi ergänzte ſie. Perſeus iſt ſchlecht, aber am meiſten ergänzt. Sie iſt zu Hannover in der Walmodenſchen Sammlung.

Andromeda einzeln beſaſs Graf Firmian, welche ſehr ſchön ſeyn ſoll. Winkelm. Stor. I, p. 305.

In Admirand. Rom. iſt ein ſchöner Relief, welcher die Befreyung der Andromeda vorſtellt.

In der Villa Albani ein antikes Moſaik eben dieſes Innhalts.

Zu Verſailles ſteht eine moderne Gruppe, die Falconet ſehr erhebt, worüber aber Mengs ſpottet.

Im Muſ. Pio Clement. iſt eine Statüe als Perſeus ergänzt.

Andromeda's Befreyung iſt auf einem berühmten Stein, den Mengs beſaſs, und den die ruſſiſche Kaiſerin für 1200 Ducaten kaufte.

Papirius und ſeine Mutter.

So nennt man zwey gruppirte Figuren in der Villa Ludoviſi. Ueber dieſe iſt viel gerathen worden.

Man kan nicht recht unterſcheiden, ob die Figur eine männliche, oder eine weibliche ſey. Die Kleidung und Haare machen das Geſchlecht zweydeutig. Daher eine Menge verſchiedener Erklärungen derſelben.

Sandrart nennt ſie Marc Aurel und L. Verus. Andere wollten den P. Clodius darinn ſehen, der in Weibskleidern ſich unter die Frauen miſchte, welche im

Hause des Julius Cäsar die Mysterien der bona dea feyerten. Die Italiener glauben, es seyen ein paar Päderasten.

Welche die grösere Figur für eine weibliche halten, sagen, es sey Papirius und seine Mutter vorgestellt. Die Erzählung die zu dieser Darstellung Anlass gab, ist beym Gellius I, cap. 23.

Allein es ist unwahrscheinlich, dass unsre Gruppe diese Personen vorstelle. Denn die Drapperie des jungen Menschen und der Frau ist griechisch, nicht römisch; und doch müsste er praetextatus seyn, wenn ein römisches Sujet in der Gruppe vorgestellt wäre. Auch ist vielleicht die ganze Erzählung beym Gellius eine Fabel.

Winkelmann (Stor. II, 276.) hielt die Gruppe zuerst für Phädra, welche dem Hippolytus ihre Liebe entdecke; aber dann wären die kurzen Haare der beyden Personen (wie er selbst bemerkt) nicht zu erklären. Dann meynte er, es sey Electra und Orestes, welche sich bey dem Grabe ihres Vaters, des Agamemnon, wieder fanden. Electra gieng dahin, um ihre Haare auf dem Grabe abzuschneiden; Orestes hatte dieses schon vorher gethan, ehe Electra kam. Wie er sich entdeckte, rief sie εχω σε χειροιν. Dieser Moment soll, nach Winkelmanns zweyter Meynung, hier ausgedrückt seyn. (Die Scene ist in Sophocles Electra.) Wenn die Gruppe wirklich diese Scene vorstellt, so ist es deutlich, warum die beyden Figuren abgeschnittene Haare haben.

Arria und Pätus.

So nennt man die Gruppe in der Villa Ludovisi einer Mannsperson, die sich einen Dolch in die Brust stösst, und eine bekleidete weibliche Figur hält, welche

eine Wunde in der Bruſt hat, und zu Boden ſinkt. Sie ſoll den Cäcinna Pätus und ſeine Gemahlin vorſtellen. Martial. I, 14.

Caſta ſuo gladium cum traderet Arria Paeto,
Quem de viſceribus traxerat ipſa ſuis:
Si qua fides, vulnus, quod feci, non dolet, inquit;
Sed quod tu facies, hoc mihi, Paete, dolet.

Gegen dieſe Meynung iſt

1) Die Drapperie der Gruppe — die weibliche Kleidung iſt griechiſch. Die männliche Figur iſt nicht römiſch gekleidet.

2) Starb Pätus als ein Majeſtätsverbrecher. Würde man dieſem eine Statüe errichtet haben?

3) Starb Pätus nicht auf die Art, wie es die Gruppe angiebt. Er hatte nicht Muth, dem Beyſpiel ſeiner Gemahlin zu folgen, ſondern lieſs ſich durch den Centurio niederſtoſsen.

4) Iſt der männliche Körper ganz gemein, und unedel, und hat nicht die Würde eines römiſchen Senators, und der Kopf hat einen Schnurrbart. —

Winkelmann hielt die Gruppe für Macareus und Canace (Stor. II, 274. v. Hygin. und Ovid. Epiſt. Heroid. XI.) eine Meynung die ſchon Gronov (Theſ. antiq. graec. Vol. III.) gehabt hatte. Allein für Macareus iſt die männliche Figur wieder nicht edel genug — auch iſt der Schnurbart nicht griechiſch. Dieſes ſahe Winkelmann ſelbſt, und fand es wahrſcheinlicher, es ſtelle die männliche Figur den Sclaven vor, durch welchen der Canace den Dolch ihr Vater ſchickte. Dieſer konnte ſich, wie er das Mädchen ſich erſtechen ſah, auch erſtochen haben. Aber davon ſagt die Fabel nichts. —

Die Italiener nennten ſonſt die Grnppe den Fabius Maximus Tacit. Annal. I, 5. welcher das Geheimniſs des Auguſts ſeiner Frau erzählte.

Gehörten aber die beyden Figuren ehehin zuſammen? Schwerlich. Die männliche Fignr iſt in einem weit ſchlechtern Stil gearbeitet, als die weibliche. — Wie die Figur unter den Ruinen gefunden wurden, waren ſie gewiſs nicht gruppirt. Die Arme und Füſse der männlichen und weiblichen Figur, und vielleicht auch der männliche Kopf ſind modern. — Die Gruppe iſt aus ſchönen weiſsem Marmor, über Lebensgröſſe. Raccolt. 60. Sandr. S.

Antinous.

Eine der ſchönſten Statüen im Belvedere, in Lebensgröſse. Sandr. d. Icon. 48. Seinem Kopf gleichen wenige an Schönheit. Es liegt in ſeinen Geſichtszügen, eine Miſchung von Unſchuld und Seelenruhe, welche keine Leidenſchaft trübt — einige Züge von Melancholie, die einige Bildungen ſo intereſſant machen, erhöhen ſeine Reize. An der ſtarken Stirn erkennt man den jungen Helden; ſeine Bruſt iſt erhaben, und von bewundernswürdiger Schönheit ſind die Schultern und Hüften. Die ganze Stellung iſt die Stellung der unbefangenen Unſchuld, oder der innern Ruhe, welche man genieſst, wenn man die Sinnen von äuſſern Gegenſtänden abzieht. Die Füſse ſind nicht ſo ſchön gebildet. — Der rechte Arm, die linke Hand, der rechte Schenkel und beyde Füſse ſind zuſammengeſezt.

Winkelmann glaubt, es ſey ein Meleager; aber das Bildniſs der Statüe iſt den übrigen unbezweifelten

Antinousbildern zu ähnlich, als daſs es hier verkannt werden könnte.

Antinous ein Bithynier, Hadrians Liebling, ſtarb in Aegypten. Hadrian lieſs ihn vergöttern, ihm feſtliche Aufzüge halten, als Heros vorſtellen. Auf ägyptiſchen Münzen hat er die Lotosblume, das Zeichen und Attribut der Gottheit, auf dem Kopf, und den Caduceus in der Hand. Zoega Numi Aegypt. Imper. tab. IX. — Den Caduceus hat er, weil man ihn mit Aehnlichkeit mit dem Mercur bildete, ſowohl wegen ſeiner Schönheit, als weil die nach ſeinem Namen genannte Stadt, Antinoopolis in Aegypten, in einer Gegend lag, wo Anubis, den die Römer für den Mercur hielten, ſehr hoch verehrt wurde.

In Sansſouci (Cavaceppi 14) iſt er mit Schlange und Füllhorn, als Genius.

Zu Frescati in Villa Mondragone iſt eine herrliche Coloſſalbüſte, die in der Villa Adriana zu Tivoli gefunden wurde.

In Villa Albani ein Relief, ebenfalls vortreflich. In dieſen beyden Stücken iſt er mit Lotos bekränzt.

Eine ſchöne Gemme mit einem Antinouskopf beſaſs ehemals Zanetti in Venedig (Zanetti Gem. Tab. 22.) jezt iſt ſie im Muſ. des Herzogs von Marlborough.

Der Farneſiſche Stier, il Tora Farneſe.

Unter dieſem Namen iſt eine Gruppe aus Marmor bekannt, das gröſste Stück des Alterthums. Es beſteht aus einer Menge Figuren. Einem Stier mit zwey Jünglingen über Lebensgröſse, einer Frauensperſon, die halbbekleidet iſt, und nahe bey dem Stier auf dem Boden ſitzt, einer andern ganz bekleideten ſtehenden Frauens-

person, einer kleinern ſitzenden männlichen Figur — man nennt ſie den Hirten, und vielen Nebenfiguren auf einen Felſenberg geſiellt. Berg und Figuren zuſammen, haben eine Höhe von 12 Par. Fuſs, und ſind $9\frac{1}{3}$ F. breit. Man fand ſie unter Paul dem III in den Thermis Caracallae; und brachte ſie in den Pallaſt Farneſe.

Die Vorſtellung iſt, die Beſtrafung der Dirce von dem Amphion und Zethus, den Söhnen der Antiope; ein für die Künſtler ſehr glückliches Sujet.

Die alten Künſtler nützten ſchon dieſe Fabel. Plinius (36. p. 729. ed. Hard.) ſagt: Zethus et Amphion et Dirce et Taurus vinculumque ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Tauriſci, ſey im Hauſe des Aſinius Pollio geweſen. Dieſes iſt wahrſcheinlich unſer Stück: denn es iſt nicht glaubwürdig, daſs ein ſo groſses Stück öfters wäre gebildet worden.

Wie die Gruppe gegenwärtig iſt, iſt ſie die geſchmackloſeſte Compoſition.

Dieſes machte einige Alterthumskenner verlegen, wie die Alten ein Werk verfertigen konnteu, daſs mehr Gröſse, als Einſicht und Geſchmack verräth. Deswegen dachten auch einige, unſer Werk ſey kein griechiſches, ſondern ein römiſches Werk, und von jenem alten Werke des Plinius völlig verſchieden.

Winkelmann war der erſte, der uns belehrte, daſs das meiſte an den Figuren modern ſey; von den beyden Brüdern ſey nur der Rumpf alt, und ein einziges Bein; die hinten ſtehende Figur, welche man Antiope nennt, ſey bis auf den Kopf und Arme, und der junge Hirt faſt völlig unbeſchädigt, von der Dirce ſey die ganze obere Hälfte und die Arme, und von dem Stier

die Fülse und das Seil modern. (Winkelmann Storia II, 210.)

Die Figuren waren alſo ſehr zerſtümmelt und einzeln gefunden. Die Zuſammenſetzung mit ihren Schönheiten und Fehlern iſt das Werk der modernen Künſtler.

Die Idee des Künſtlers war, darzuſtellen, wie die beyden Brüder die Dirce an den Stier gebunden haben, um ihn loszulaſſen.

Der eine Bruder, welcher den Stier beym Kopf hält, iſt ſehr wahr, und der moderne Künſtler hat die Idee des Alten erreicht; der andere aber hält das Seil auf eine unbedeutende Weiſe. Dirce zeigt in ihrem Geſicht gar nicht den Schrecken und die Angſt vor dem nahen, ſchröcklichen Tod, und ſcheint die Füſſe des Stiers abzuwehren, damit er ſie nicht ertrete.

Die Gruppe iſt ſehr fehlerhaft componirt. Die Antiope harmonirt auf keine Weiſe zu den übrigen Figuren, und iſt völlig iſolirt. Eben ſo iſt auch der junge Hirt ohne alle Verbindung mit dem Ganzen.

Die übrigen Nebenfiguren am Berge ſind nicht nur ganz unbedeutend, ſondern zum Theil auch widerſinnig. Es läſst ſich kein vernünftiger Grund angeben, warum dieſe Figuren hier angebracht wurden.

Gehörten aber alle dieſe Figuren, gehörte ſelbſt der Berg ehemals zur Gruppe der Dirce? Die Antiope, der junge Hirt, die übrigen Nebenfiguren mögen immer alt ſeyn, aber waren ſie ehehin Theile dieſer Gruppe? Was ſoll der bellende Hund, der als Bacchus bekleidete Hirt, ein Korb, Feſtone, ein Fichtenbaum, ein Schweinskopf bey der Scene?

Antiope kann bey der ganzen Scene nicht zugegen ſeyn; ihr Ausdruck iſt allemal zu kalt gegen die Scene.

Der Felſenberg iſt alt, und kann ehemals zu einem ganz andern Stücke gehört haben, vielleicht zu einem Bacchanal. Daher ſchickten ſich die an demſelben angebrachten Thyrſus, heilige Kiſte etc. ſehr wohl; dann wäre aber auch die liegende weibliche Figur, welche man Dirce nennt, eine hingeworfene Baechantinn.

Doch können verſchiedene, an dem Felſenberge befindliche, Stücke gar wohl ſich mit dem Sujet unſers Kunſtwerks vertragen, wenn er ehehin wirklich dazu gehörte. Die Scene iſt auf dem Berge Cithäron; dahin entfloh Antiope, und kam zu ihren Söhnen. Dirce kam in der Feyer der Orgien des Bacchus an eben dieſe Stelle; ſie fand die Antiope, und rieſs ſie weg, um ſie zu tödten. Die Söhne erkennen ihre Mutter, und beſtrafen die Dirce. So iſt es klar, woher die verſchiedene Bacchiſche Inſtrumente, die heilige Kiſte kommen. Dirce kam als Bacchante. Der Hirt aber und die andere weibliche Figur gehören gewiſs nicht zum Stück.

Wie man die Gruppe fand, glaubte man einen Hercules mit dem marathoniſchen Stier zu ſehen. So wurde ſie zuerſt ergänzt. Nachher gerieth man auf richtigere Begriffe, vielleicht durch die Stelle des Plinius. Man hat die Kataſtrophe der Dirce auf einer Münze von Thyatira (Eckhel numi anecdoti p. 269. tab. XV, 1.) und auf Gemmen. Gravel. Heyne Ant. Auff. Thl. II, 182. etc.

III.

Weichliche Körper.

Sechstes Capitel.

Paris — Endymion — Ganymed — Midas — Narciſſus — Adonis — Hermaphroditen — Genii — Amor — Amor und Pſyche — Schlaf und Tod.

Paris.

Die ächten Vorſtellungen ſind durch das weite und bis an das Kinn verhüllende Gewand und die phrygiſche Mütze kennbar.

Ein Paris mit der phrygiſchen Mütze, und mit dem Ausdruck des entſchiedenſten Charakters befindet ſich im Capitol, im Zimmer der Miſcellaneen. Ramdohr I, 243.

Ein zweyter befindet ſich in der Villa Albani auf dem Wege zum ſogenannten Kaffeehauſe oder zur Grotte, unter der Gruppe eines Satyrs, der dem Apollo die Flöte ſpielen lehrt, und eines Jupiter. Ramdohr. II, 51.

Ein dritter endlich hat eine phrygiſche Mütze auf, iſt ganz bekleidet, und hält den Apfel. Er ſcheint unter den Göttinnen zu wählen. Clemens XIV. kaufte ihn aus der Villa Mattei ins Muſ. Pio Clem. Beyde Arme ſind neu nnd nicht ſehr glücklich reſtaurit. Der Kopf hat zwar einigen Ausdruck, iſt aber ſehr verzeichnet. Nach neuerer Unterſuchung des Ab. Visconti wurde dieſe Figur als eine Statua Mithriaca befunden. Muſ. Pio Clem. III, 20.

Mehrere ſind durch den Apfel dazu gemacht.

Ein ſolcher unächter iſt zu Florenz. Sandr. 2. E e., in Walmodens Sammlung zu Hannover. In Caſſel, alle unter Lebensgröſse.

Zu Dresden iſt einer mit der phrygiſchen Mütze, aber ſein Körper iſt ein Athletenkörper. Marbr. de Dresde 58. Kopf und Hände ſind ergänzt.

Euphranon verfertigte einen Paris, *in quo omnia ſimul intelligantur, judex dearum, amator Helenae, Achillis interfector.* Plin. 34. 655.

Das Urtheil des Paris iſt oft auf Reliefen. Montf. Suppl. IV, 36.

Endymion.

Ein ſchlafender von ungemeiner Schönheit wurde 1783 zu Tivoli gefunden. Mon. ined. di Roma T. II, meſ. Genajo. Auf Todendenkmalen erſcheint er mit Diana oft.

Zu Florenz (Muſ. Flor. 21.) iſt eine ſchöne jugendliche Figur; ein ganz nackter Körper — er ſcheint ſich gegen einen Hund zu vertheidigen. Er hält die Hand vor das Geſicht, gleichſam aus Schrecken vor dem Blick der Göttin Diana. Es iſt nichts daran alt, als der Tronc. Aber die Idee kommt ſonſt noch vor. Muſ. d' Ercol. IV, 101.

Noch eine Statüe iſt zu S. Ildefonſo.

Ganymedes.

Ein phrygiſcher zarter Jüngling, der nur eben aus dem Knaben zum Jüngling übergegangen iſt, ganz ähnlich dem gnidiſchen Gyges des Horaz

Quem ſi puellarum inſereres choro,
Mire ſagaces falleret hoſpites,

Discrimen obscurum —

— ambiguoque vultu.

Er hat die phrygische Mütze und ist nackt. Der Adler steht entweder neben ihm, oder hat ihn ergriffen, um ihn auf den Olymp zu führen.

Die beste Statüe von diesem Liebling des Jupiter ist im Mus. Pioclem. Sie behauptet mit vollem Recht eine Stelle unter den Statüen vom ersten Range. Volpato war so glücklich, sie aufzufinden. Der rechte Arm ist ergänzt, und die Beine sind zusammengestückt; auch hat der Kopf mit der phrygischen Mütze, so schön und niedlich er noch ist, in etwas durch die Restauration gelitten. Ganymed rechtfertigt durch seine schalkhafte Mine, und durch seinen Körperbau, an dem das Muskelspiel so unübertreflich schön angegeben ist, vollkommen die Leidenschaft seines Liebhabers, des grofsen Donnerers.

Eine zweyte steht im dritten Zimmer des Vatican's. Kopf, Arme und der eine Fuss scheinen neu zu seyn. Wenigstens kommt der Kopf dem Körper nicht an Anmuth gleich. Auch der Kopf des Adlers, der neben ihm steht, ist restaurirt. Im Saal der Thiere ist noch auf einem Sarcophag der Raub des Ganymed.

Eine dritte im Pallast Farnese, die aber auch sehr ergänzt ist.

Eine vierte endlich zu Florenz im Mus. Flor. 5. Neben ihm steht der Adler. Richardson hält seinen Körper und Contur für so schön als die medic. Venus. Nur der Rumpf ist antik. Das übrige, selbst der Adler ist mödern. Icon. 61. Zu Venedig ist einer, den der Adler entführt. Gegenwärtig hängt er an der Decke;

was der alte Künſtler für eine Idee hatte, iſt nicht gewiſs. Im Muſ. Pio Clem. T. III, 49. iſt ein vom Adler entführter Ganymed.

Ein ſchwebender iſt auch zu S. Ildefonſo.

Auf Gemmen iſt Ganymed ſehr oft abgebildet. Bald hat er einen Wurfſpieſs in der Hand, und der Adler fäſst ihn mit den Klauen um den Leib. Maſſei Gem. II, 18., bald ſitzt er auf dem Rücken deſſelben Grauel. I, 47. Auch im Olymp iſt Ganymed immer in Geſellſchaft des Adlers. Maſſei II, S. 27. Mariette II, 52. Montf. T. I, P. I. 19. Gor. Gem. theſ. Medic. 56. Die alten Künſtler ſcheinen wirklich unter dem Adler den Jupiter ſelbſt vorgeſtellt zu haben, denn nur dadurch laſſen ſich die Liebkoſungen, die ſich dieſe beyden wechſelſeitig machen, erklären. Lippert. I, 17.

Attis.

Der Geliebte der Cybele, der ſich aus Wuth ſelbſt entmannte.

In Townsly's Sammlung iſt ein ſchlafender. Montf. III, 45.

Zu Florenz iſt eine Statüe (Muſ. Flor. 80.) welche Attis genennt wird, oder auch, der ägyptiſche Prieſter. Die Kleidung iſt ganz phrygiſch. Gegen die Idee des Attis hat die Fignr einen Bart; aber der Kopf iſt modern. Die alte Arbeit iſt vortreflich.

Schwerlich dürften ſich wahre Abbildungen vom Attis auffinden laſſen. Beger glaubt ihn zwar in einem kleinen Idol aus Erz, das eine phrygiſche Mütze trägt, eine Rohrpfeife und einen Hirtenſtab in den Händen hat, entdeckt zu haben; und Borioni (Collect. Ant. Rom. t. 90.) findet ihn auf einer irdenen Lampe, wo

er mit der phrygischen Mütze und in einem kurzen Hirtenkleide die Handpaucke schlägt, und den Kopf nach der hinter ihm stehenden Cybele umdreht. Aber beyde Stücke sind sehr unbedeutend, und entscheiden wenig.

Midas.

In der Villa Mattei ist eine phrygische Figur, die man also nennt. (Villa Mattei tab. 96.) Der Kopf ist modern.

Narcissus.

Ist vorgestellt, wie er sich im Wasser besieht. So ist er zu Florenz. Mus. Flor. 1. er ist ganz wie eine Venus gearbeitet — er scheint über sich selbst zu staunen, völlig nach Ovids Idee: adstupet ipse sibi. Ovid. Met. III, 418. ein Fontainenstück.

Ein anderer ist im Mus. Clem. Der Kopf ist modern. Ehemals war er im Pall. Barberini.

In Villa Borghese einer von Bronze, ein Fontainenstück.

Adonis.

Eine schöne jugendliche Figur im Mus. Capitol. Man nennt sie auch Narcissus; aber eine Wunde im Schenkel macht wahrscheinlicher, dass sie ein Adonis sey. Mus. Pio Clem. II, 31.

Hermaphroditen.

Die beleidigende Idee, die wir davon haben, hatten die alten Künstler nicht. Diese dachten dabey nichts, als einen männlichen Körper, dem sie die schönsten Theile des weiblichen Körpers, die schönen vollen Hüften, den Busen und Unterleib gaben. Zu dieser Idee gaben wahrscheinlich Jünglinge aus dem Oriente Gele-

genheit, welche ſo weichlich erzogen waren, daſs ihr Körper ganz die weibliche Form erhielt.

Dieſe Idee iſt oft wiederholt worden.

Das Hsuptſtück iſt in Villa Borgheſe, ein auf einem Kiſſen liegender ſchlafender Hermaphrodit. Er hat die Gröſse eines Knabens von funfzehn Jahren, und liegt in einer überaus ſchönen Stellung. Das Kiſſen verfertigte Bernini und ernielt 12,000 Scudi dafür. Das eine Bein iſt angeſetzt, am andern Fuſs fehlen einige Zehen.

Zu Paris iſt eine ähnliche kleine Figur. Er iſt aus feinen weiſsem Marmor, im Bade ſtehend. Caylus Recueil d'Antiquité T. III. p. 28.

Zu Florenz. Muſ. Flor. 40. 41. Die Beine ſind ergänzt. Ehemals war er in Villa Ludoviſi, nach Florenz wurde er für 2000 Scudi gekauft.

Iu Villa Albani.

Zu Venedig in der Marcusbibliotheck iſt ein ſtehender bis an die Hüfteu bekleidet.

So iſt er auch in Muſ. Farneſ. Icon. 11.

Auf Gemmen iſt dieſe Idee oft wiederholt, und ausgeſchmückt worden. Bracci degli Preciſori etc. T. II, 72. Villa Pamfili III, und XXI. Agoſtini II, 18.

Schöne Relief. Montf. T. I, Suppl. tab. 88.

Genii.

Findet man mit nnd ohne Attribute. Gewöhnlich ſind es Jünglinge, mit einer Schale in der Hand, und mit einer Schlange. Manchmal haben ſie nur die Schale allein, oder Schlange und Füllhorn. Mit Flügeln kommen ſie häufig auf Hetruſciſchen Werken und Gemählden vor, weniger auf Werken der griechiſchen Kunſt. Dieſe gab ſie blos dem Amor.

Im Muf. Pioclement. ift eine ungemein fchöne Figur eines Genius von weifsem Marmor — ganz in der Figur eines fehr fchönen Knabens. Die Arme und Beine fehlen.

Ein berühmter Genius aus weifsem Marmor ift in der Villa Borghefe. Er hat die Gröfse eines wohlgebildeten Knabens, ift geflügelt. Winkelmann Stor. I, 221. fchwärmt von ihm: er verdient aber das grofse Lob nicht ganz. Ramdohr Th. I, S. 93. Von ihm hat man kein gutes Kupfer. Brigentii Villa Borghefe. Rom. 1716. 8. Montf. T I, tab. 115. ift fchlecht gezeichnet.

Zwey andere Genii find in eben diefer Villa. Sie machen eine Gruppe aus Marmor. Montf. T. I, tab. 144. Beyde find fchön, aber fchlecht ergänzt. Man hat dem Einen eine Rolle, und dem Andern eine Streitaxt gegeben, ohne allen Sinn.

Ehehin waren in der Villa Ludovifi, nun in S. Ildefonfo, zwey Genien (Montf. Suppl. I, 74. Sie ftehen auf einem Piedeftal, zwifchen ihnen eine Ara, und hinter ihnen auf einem Poftement eine kleinere weibliche Figur. Der Eine hat eine Schale, der Andere Fackeln. Die Fackel in der rechten Hand neigt er gegen die Ara, und die andere hält er rücklings. Man hat über diefe Gruppe viel gerathen. Einige halten fie für Caftor und Pollux, deren wechfelsweife Unfterblichkeit durch die Fackel angedeutet werde. — Andere nennen fie Genius naturae mit der Ifis. Allein, Ifis wird nie fo gebildet — Andere meynen, es feyen die beyden Decier, welche fich für ihr Vaterland dem Tod weihten. Allein diefe waren alte Confularen. — Winkelmann meynt, es feyen Ore-

ſtes nnd Pylades, welche dem Agamemnon ein Todenopfer bringen, und im Begriff ſind ſeinen Tod zu rächen. Electrà hieſse dann die weibliche Figur. — Leſſing in Abh. wie die Alten den Tod gebildet, p. 39. glaubt, es wären der Schlaf und der Tod. Aber wie zeigt die Stellung der Figuren dieſes? Die Gruppe iſt wahrſcheinlich ſehr zuſammengeſetzt. Die weibliche Figur gehört gar nicht dazu, ſie iſt auch in einem andern Stil, und von den beyden Genien iſt vielleicht nichts als der Tronc antik. Wenn ſie ehehin auf eine der jetzigen Gruppe ähnliche Art ausſah, ſo muſs der eine, eine empor gehaltene, der andere eine geſenkte Fackel gehabt haben, und dann waren es der Genius des Morgens und des Abends, Phosphoros und Hesperos.

Amor.

Die Alten bildeten den Amor als einen Jüngling in prima pubertate, mit groſsen Flügeln; die Neuen als Kind mit kleinen Flügeln. Die letztere Idee hat viel gefallendes, die erſtere aber hat mehr Wahrheit.*)

Die Idee des Amor iſt ſehr oft verändert worden, bald iſt er ſtehend, bald ſchlafend gebildet. Stehend iſt er als Jüngling in der Marcusbibliotheck zu Venedig, ein ſchlafender in der Villa Albani.

Ein berühmter Amor des Mich. Angelo war zu Florenz. Man weiſs nun nicht wo er iſt. Zu Berlin iſt ein moderner, der an einem Bogen ſchnitzt. Einer, der aus der Keule des Hercules ſich einen Bogen ſchnitzt, vom Bouchardon, iſt zu Verſailles.

*) Ueber den Eros, der älteſten griechiſchen Dichter. Ein Beytrag zur griechiſchen Mythologie. Leipz. 1793.

Amor und Pſyche.

Die erſte Idee davon iſt in Plato's Phädrus; nachher wurde ſie wahrſcheinlich geheime Fabel in den Myſterien. Daher kommt's auch, daſs kein Fabeldichter ihrer gedenkt. Apuleius (Metmorph. I, IV, VI.) iſt der erſte, der ſie erzählt. Der Grund derſelben iſt philoſophiſche Idee, von den Qualen, welchen die Seele durch die Leidenſchaften ausgeſetzt wird.

Amor und Pſyche in Umarmung ſind im Muſ. Capitol. Nach dieſer wurden andere ergänzt. Die Gruppe Muſ. Flor. 43. 44. iſt gröſtentheils reſtaurirt. Die Papilionsflügel an der Pſyche waren zum Theil alt. Man fand ſie 1666 auf dem Monte Coelio.

Pſyche heiſst im Muſ. Capit. eine weiblich verhüllte Figur, die vorwärts ein Gefäſs hält. Muſ. Capit. 23. Dieſes ſoll Pſyche ſeyn, die eine Vaſe voll Waſſer aus dem Styx holt. Andere nennen ſie Pandora, und halten das Gefäſs für die Büchſe derſelben. Winkelm. Mon. ined. hielt ſie für eine Danaide.

Eine andere weibliche Figur iſt auf dem Capitol; die in die Höhe ſieht. Man hält ſie für Pſyche, welche dem von ihr wegeilenden Amor nachſieht. Eine ähnliche iſt auch in der Villa Borgheſe.

Schlaf und Tod.

Meiſtens auf Todtenmonumenten; ein kleiner Genius, mit einer entweder aufrecht gehaltenen, oder umgekehrten Fackel. Den Alten waren Schlaf und Tod Zwillingsbrüder, und Kinder der Nacht. So waren ſie auf dem Kaſten der Cypſelus, ſo ſind ſie in einem Mon. bey Boiſſard. Tom. VI, 116.

Den Schlaf bildete man in Statüen als einen ſchlafenden Knaben, bald liegend, bald ſitzend. In der Hand hat er Mohnköpfe; und zu ſeiner Seite iſt entweder eine Eidechſe, oder eine Erdratte, weil dieſe Thiere lange ſchlafen. Montf. Suppl. T. I, 69. Die Statüe Montf. T. I, tab. 214. 3. iſt modern von Algardi. Muſ. Pio Clem. T. III, 44. Ein anderer Schaf ebendaſelbſt ſteht mit umgeſtürzter Fackel.

Daſs der Schlaf als ein Genius mit der Fackel vorgeſtellt werde, erhellt aus einem Relief an einem Grabmal, wo eine ſolche Figur mit der Ueberſchrift vorkommt: Somno Oreſtilla. Boiſsard. II, 48.

Wie bildeten die Alten den Tod? Leſſing war der Erſte, der genauere Unterſuchungen über dieſe Frage anſtellte. Er beſtimmte ſich dahin, daſs der Tod unter dem Bilde eines Genius mit niedergeſenkter Fackel dargeſtellt werde.*) Dieſe Meynung hat ſchon Buonaruotte. (Sulle vetre antiche p. 286.) Dieſer Genius erſcheint ſehr oft in Geſellſchaft eines andern, auf Todendenkmalen, — dieſer iſt der Schlaf, der Bruder des Todes.

Man könnte aber auch fragen: Haben die Alten jemals den Tod abgebildet? Es iſt gewiſs, daſs ſie

*) Visconti ad Muſ. Pio Clem. III. entſcheidet völlig gegen Leſſing.

Leſſing beruft ſich auf Admir. Fig. 79. dort ſind es aber eher Dii Manes. Manchmal halten die beyden Genien die Fackeln aufrecht. Boiſs. VI, 51. Welches iſt dann der Genius des Todes? Manchmal fehlt der eine Genius — manchmal halten beyde die Fackel geſenkt, Montf. VI, 27. Manchmal iſt er ohne Flügel und bedeckt ſich mit einem Velum etc., dem Bilde der Nacht.

die Idee des Todes von ſich auf alle Weiſe zu entfernen ſuchten. Daher vermieden ſie nicht allein im gemeinen Leben die Worte, welche geradezu den Tod bezeichneten, mit aberglaubiger Vorſicht, ſondern bedienten ſich auch auf Todendenkmalen, in Inſchriften ſelten des Ausdrucks, mortuus eſt, ſondern gebrauchten an deſſen ſtatt das vixit, abiit. Dieſes war bey ihnen Euphemismus der Sprache.

Sollten aber die, welchen das Wort mors ſo anſtöſsig war, die Idee deſſelben durch Bildnerwerke verewigt haben? Dieſes ſcheint kaum wahrſcheinlich.

Wer die alten Todendenkmale ſtudirt hat, findet, daſs ſie in ihren Kunſtwerken eben den Euphemismus beobachtet haben, den ſie in ihrer Sprache beobachteten. Die mythiſchen Vorſtellungen, welche auf den Todenurnen angebracht ſind, haben gewiſs eine Beziehung entweder auf den Tod überhaupt, oder auf das Schickſal des Verſtorbenen, deſſen Aſche die Urne umſchloſs. Denn welchen andern Sinn könnten dieſe Vorſtellungen auf dergleichen Denkmalen haben? Keine, oder doch nur wenige erinnern aber bey dem erſten Anblick an den Tod; die meiſten ſcheinen ganz etwas anders vorzuſtellen, und nur durch die Auflöſung der Mythen kommt man darauf, daſs ſie auf den Tod Beziehung haben.

Die Idee des Todes, war ihnen zu ſchrecklich, als daſs ſie dieſelbe geradezu ausgedrückt hätten.

Den Thanatos, den ſchrecklichen König des Hades, bildete die Kunſt nicht, an ſeiner Stelle aber einen Genius, dem man die Attribute des Schlafes gab; dieſe Vertauſchung war um ſo viel leichter, da die Dichter den Tod als den Zwillingsbruder des Schlafs vorgeſtellt

hatten. Dieſer Genius iſt nicht der Genius des Todes, denn er hat keine Attribute, welche ihn als dieſen kennbar machen, — er hat die Attribute des Schlafs, die Fackel entweder aufwärts gehalten, oder umgeſtürzt, manchmal auch die Mohnköpfe (Montf. V, 12.). Es iſt alſo würklich der Schlaf. Er ſollte auf den Todendenkmalen nicht den Tod vorſtellen, ſondern ſeine Idee verhindern, daſs man nicht an ihn dächte. Eben dieſes ſollten auch alle verſchiedenen figurirten Vorſtellungen auf den Todtendenkmalen thun. Sie ſollten durch Nebenideen auf die Idee des Todes leiten; dieſe konnte aber nur der ſehen, der in den Geiſt der Mythen eindrang. Der gröſsere Haufe ſah in ihnen nichts als angenehmes Bildnerwerk.

Die Fabel des Meleager iſt ſehr oft auf Todenurnen vorgeſtellt. Diana nimmt ihn bey der Hand und holt ihn zur Jagd ab. Eine ſehr angenehme Vorſtellung. Diana, mit allen Reizen einer ewigen keuſchen Jugend geſchmückt, holt ihren Freund ab. Wer wünſcht ſich nicht an ſeine Lage. Aber Diana trägt die tödenden Pfeile, ſie ſchickt Seuchen und Tod, gleich ihrem Bruder Apollo, ſie iſt die Göttin des Unterreichs, ſie iſt Hecate terribilis. So bald ich mir ſie unter dieſem Bilde denke, verſchwindet die angenehme Idee, ich ſehe die Todesgöttin, welche den jungen Helden aus dem Schooſs ſeiner Familie reiſst. Sie holt ihn zur Jagd ab, aber dieſe war die Urſache ſeines Todes.

Eben ſo häufig findet man die Mythe der Diana und des Endymion auf Todendenkmalen. Endymion liegt in einer Höle und ſchläft. Morpheus gieſst aus ſeinem Horn den Schlaferregenden Saft in ſeine Bruſt, und um-

ſchattet ihn mit ſeinen Flügeln. Diana von Genieen — manchmal auch vom Genius der Nacht, — manchmal von der Venus — begleitet, gehen zu ihm hin. Ein reizendes Bild. Aber Endymion ſchläft den ewigen Schlaf. Diana iſt wieder die Göttin des Orcus, und Venus erſcheint als Venus libitina, als Leichengöttin. —

Wenn die Alten die Idee des Todes in der Kunſt ausdrücken wollten, ſo vermeiden ſie, das Abſtractum Tod zu perſonificiren, und ſtellten lieber die Urſachen des Todes, oder die Wirkungen deſſelben dar.

Bald iſt auf ihren Denkmalen der Tod, das harte, nothwendige Schikſal zu ſterben, μοιρα. Und dann ſieht man das Fatum auf den Todenurnen. Beger Melagrides. p. 12. — Ermordung des Agamemnon. Montf. Suppl. T. IV. 15.

Der Tod bedeutet ihnen, di[illegible] nahen, oft gewaltſamen Veranlaſſungen zum Tode, κηρ. [illegible] Todesbocken, die ereilenden tödlichen Verhängniſſ[illegible] Niobe — Menſchen mit Schlangen umwunden.

Oder er bedeutet den Abſchied von dem, was uns lieb iſt. — Oedipus Coloneus — Achilles trennt ſich von ſeiner Briſeis. Montf. VI, 91.

Oder er iſt gewaltſame Trennung und ein Raub des Orcus. — Die Entführung der Leucippiden. — Raub der Proſerpina. — Oder Tod iſt Zuſtand des Todes, die Ruhe des entſeelten Leichnams, und da war er Bruder des Schlafs.

So drückten die Alten die Idee des Todes gleichſam umſchrieben aus; das Bild des Thanatos ſelbſt ſtellten ſie nicht dar — ſeine Idee war ihnen unerträglich.

Eine Einwendung gegen dieſe Meynung könnte die Gewohnheit der Alten geben, bey fröhlichen Gaſtgelagen ein Gefäſs, als ein Todtenkopf geformt auf den Tiſch zu ſetzen, damit ſich die Gäſte, auch bey der Fröhlichkeit, an den Tod erinnern möchten. Dieſes ſollte aber ihre Fröhlichkeit nicht ſtöhren; es ſollte ſie vielmehr einladen, die gegenwärtigen Augenblicke recht zu genieſsen, weil ſie bald in einen Zuſtand verſetzt werden würden, wo kein Genuſs mehr ſtatt findet. Wie beym Petron, beym Gaſtmahl des Trimalcions ein Scelet auf den Tiſch gebracht wurde, ſagte der alte Schlemmer:

Heu, heu nos miſeros,' quam totus homuncio nil eſt.
Sic erimus cuncti, poſtquam nos auferet Orcus.

und gleich darauf ſagen die Gäſte:

πινε λεγει το γλυμμα, και εσθιε, και περικεισο
ανθεα. τοιουτοι γινομεθα εξαπινης.

Der Genius mit der Fackel iſt alſo nicht das Bild des Todes — aber eben ſo wenig ein Todengerippe. Dieſes iſt Erſindung der neuern Barbarey.

IV.

Ideale männlicher Körper im reifen Alter.

Siebentes Capitel.

Jupiter — Neptun — Pluto — Jupiter Serapis — Aesculap — Saturn — Ocean — Vulcan.

Jupiter.

In den Kosmogenien geht mit Jupiter eine neue Mythenreihe an, nämlich die der ausgebildeten Schöpfung. Jupiter ist das Symbol der Athmosphäre, und weil in dieser Donner und Blitz erzeugt werden, so führt er den Blitz als Attribut.

Er ist als ein Mann in seinen besten Jahren vorgestellt, mit allem Ausdruck der Vollkommenheit und Majestät, voll Kraft und Stärke; aber nicht mit den starken Muskeln eines Hercules.

Sein Kopf ist ernsthaft, voll starker Züge, seine Haare hängen in dichten, langen Locken auf den Seiten herab, sein Bart ist stark und in grosse Locken geworfen.

Er wird stehend und sitzend gebildet, mit Blitz und Hasta in den Händen, manchmal steht ein Adler neben ihm, manchmal sitzt dieser auf seiner Hasta. Eigenthümlich ist ihm das Gewand, das erst unter dem Nabel angeht.

Die Alten hatten viele Hauptstatüen von ihm, an deren Spitze der Jupiter des Phidias stand. Dieser war wahrscheinlich auch sowohl in Ansehung der Ge-

ſichtsbildung, als der Drapperie das Muſter für die folgenden Künſtler. *)

Wir haben wenige Statüen von ihm, und keine Figur vom erſten Range.

Das Hauptſtück iſt im Muſ. Pio Clement. Ehemals ſtand dieſe Statüe im Pall Verospi, daher ſie Jupiter Verospi heiſst. Clemens XIV, kaufte ſie 1770 ins Muſ. Raccolt. 135. (Montf. I, 11.)

Im Capitol ſind ſtehende Jupiter. Icon. 4.

Zu Dresden ſind verſchiedene, und einer zu Verſailles den Lady Mantagu in ihren Briefen lobt. Montf. Suppl. I, 19.

Ein Jupiters Coloſſe iſt zu S. Ildefonſo.

Büſten gibt es viele von ihm. Die ſchönſte iſt im Muſ. Capitol.

Bey Beger Theſ. Brand. iſt ebenfälls eine ſchöne. T. III, p. 218.

Auf Münzen und Gemmen kommt er ſehr häufig vor.

Bey Jupiter und ſeinen Brüdern trift man eine gewiſſe Familienphyſiognomie an.

Neptunus.

Unterſcheidet ſich vom Jupiter durch die breitere Bruſt **), und durch einen andern Wurf der Haare und des Barts. Die Haare ſcheinen naſs zu ſeyn, und ſind

*) Visconti beſtätigte es aus Münzen von Elis. Muſ. Pio Clem. T VI.

**) Il. II, 479. — μετὰ δὲ κρείων Αγαμέμνων,
"Ομματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διΐ τερπικεραύνω,
"Αρει δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.

den Schilfblättern ähnlich. Sein Attribut ist der Dreyzack, Tridens. Von ihm hat sich sehr wenig erhalten. Ehemals war eine Statüe von ihm in der Villa Medici, nun zu Florenz.

Zu Winkelmann's Zeiten fand man zu Corinth eine schöne Neptunusstatüe, welche, wie er in Stor. II, 253. glaubt, aus Cäsars Zeiten ist.

Zu Dresden sind auch ein Paar, aber ohne Werth.

Kleine Bronzen hat man mehrere.

Zu Bologna ist auf dem Brunnen, auf dem Hauptplatze, ein Neptun vom Gio de Bologna, aus Bronze.

Zu Rom einer aus Mormor auf der Fontaina de Trevi.

Pluto.

Eine Statüe im Mus. Pio Clementino, welche der jetzige Pabst dahin schenkte. Er ist gegen 4′ hoch, sitzt, hat in der Linken eine zweyzackige Gabel, und in der Rechten den Cerberus. Er unterscheidet sich von seinen Brüdern durch die wilde, düstre Mine.

Auf Todendenkmalen kommt er oft vor.

Jupiter Serapis.

Ist eine alexandrinische Idee, die im Zeitalter der Ptolemäer in Aegypten aufkam. Wahrscheinlich brachte Ptolemäus Soter das erste Bild des Serapis aus Sinope. In der Physiognomie ist er dem Jupiter ähnlich, Nur ist er ganz bekleidet, und hat auf dem Haupte einen Modius. Man rieth viel über die Bedeutung desselben. Man sahe ihn für das Symbol der Gerechtigkeit, Billigkeit und des Ueberflusses an; man hielt ihn für ein Nilmaass, für das Zeichen der höchsten Gewalt, weil er der Priestermütze ähnlich war.

Wahrscheinlich war der Modius das Symbol der Welt, und ein Zeichen der Gottheit.

Serapis wird ganz bekleidet gebildet, weil er fremden Ursprungs ist.

Wie die Griechen den Serapis kennen lernten, fanden sie zwischen ihm und ihrem Pluto so viele Ähnlichkeit, dass sie jenem die Attribute desselben, den Cerberus beylegten. Von den Alexandrinern wurde er wegen des Cerberus ebenfalls für Pluto gehalten. Damit nun Ptolemäus, welcher ihn nach Ägypten brachte, nicht in den Verdacht kommen möge, er führe eine neue Gottheit ein, so gab er ihm den Namen Serapis. Zu Alexandrien hatte er einen prächtigen Tempel, dem Ammianus Marcellinus (Lib. 22.) nur das Capitol vorzog. Theodosius zerstörte ihn.

Man hielt ihn bald für einerley mit dem Pluto, bald mit Bacchus, dem Nil etc.

Jablonski leitet seinen Namen von einem koptischen Worte, Pater tenebrarum, her. Er kommt oft auf Gemmen und Münzen vor; man hat aber auch kleine Statüen von ihm Montf. T. II, Suppl. T. II, Stor. T. I. p. 236. Licetus de Lucern. p. 1177.

Aesculapius.

Ist ausserordentlich oft abgebildet. Wahrscheinlich wurde er oft als Weihgeschenk (Votum) in Tempel gestiftet. — Oft ist er alleine, oft mit der Hygia, zuweilen auch mit dem Telesphorus, dem Gott der Wiedergenesung. Er wird ganz in Jupiters Charakter, sowohl in der Bildung als Kleidung vorgestellt. Seine Attribute sind ein Stab und Schlange.

Ein berühmtes Bild des Aesculap bey den Griechen war zu Argos. Dort war er mit der Hygia. Die Künſtler, welche dieſes Werk verfertigten, waren Xenophilos und Straton. Pauſ. p. 63.

Ein Coloſſal-Aesculap wurde 1784 im Mauſol. des Auguſts gefunden. Notizie della belle Arti Nov. 1784. tab. II.

Einen anderen fand man, als man den Grund zu einem Haus grub, nicht weit von dem Platze, wo die Statüe des Pompeius gefunden worden war. Mon. ined. Nov. 1784. p. 93.

Das berühmteſte Stück, das wir haben, iſt im Pall. Maſſini, mit den Telesphorus. Racc. 132. Montf. T. I. 187.

Der ſchönſte war in der Farneſina. Winkelmanns Briefe nach der Schweiz.

Auf Münzen iſt oft blos die Schlange, das Symbol des Aesculap.

Saturnus.

Kommt bloſs auf Gemmen und Münzen vor, nie aber in Statüen. Von zwey Statüen, die man Saturnus nannte, iſt die eine Silen, die andere Commodus.

Ocean.

Man hat keine Statüe von ihm. Auf einer Ara in Villa Borgheſe iſt ein Oceanskopf. Er iſt an den Krebsſcheeren kenntlich. Winkelm. mon. ined. 21. Ob die Statüe, ehemals im Pall. Farneſe, (Montf. T. I, 6.) ein Ocean ſey, iſt ungewiſs. Icon. 53,

Triton.

In der Villa Albani iſt ein Coloſſalkopf. Mon. ined. fig. 35.

Vulcan.

Keine grofse Statüe haben wir nicht von ihm. Kleine Idole, Gemmen, Reliefe aber in Menge. Die Alten hatten vortrefliche Werke.

Achtes Capitel.

Flufsgötter — Centauren — Gefangene.

Marforio.

Ist die liegende colossalische Statüe eines Flufsgottes. Ehemals war er vor dem Templo Martis; der Platz hiefs Martis forum, daraus wurde Marforio gemacht. Sie war sehr beschädigt. Auf der Basis lagen runde Steine, die man für Brode hielt, daher hiefs man die Statüe Jupiter panarius. So ist sie Icon. 65. genannt. Nun ist sie im Capitol als ein Fontainenstück, als pater Oceanus, restaurirt, und hat eine Muschel in der Hand. Man nennt sie gewöhnlich den Rhein. Racc. 26. Mus. Cap. I. Sandr. II.

Nil.

Auch ein Colosse. Er ist aus weifsem Marmor. Er hat ein Füllhorn, Sphinx und sechzehn Kinder um sich, die auf die sechzehn Cubiti sich beziehen, welche der Nil steigen mufs, um Ägypten fruchtbar zu machen. An der Base sind Crocodille, Schiffe. Clemens XIV. liefs diese Statüe 1794 ergänzen. Rac. 65. Sandr. 11. Icon. 60. Im templo Pacis war aus schwarzem Marmor eine ähnliche Statüe. Plin. 36. 7. 11. Die im Vatican ist eine Copie davon.

Tiberis.

Hat die Wölfin mit Romulus und Remus. Die Köpfe der Kinder hat Mich. Angelo ergänzt. Er ist auf dem Vatic. Montf. III, 108. Icon. 54.

Noch zwey Flussgötter sind auf dem Capitol als Fontainenstücke, der eine ist der Nil, der andere aber ist unbekannt.

Moderne, berühmte Flüsse von Bernini sind die Donau, der Ganges, der Nil, der Rio della Plata an der Fontaine in Piazza Navona.

Centauren.

Ein schöner ist in Villa Borghese. (Racc. 72—74.) Sandr. o. Montf. I, 114. Die Hände sind ihm auf den Rücken gebunden. Auf seinem Rücken sitzt ein Amor — Die Idee ist: die Liebe bändigt auch das rauheste Gemüth. Im Gesicht des Centaur ist ungemein viel Sanftheit.

Votreflich ist der Uebergang vom menschlichen zum thierischen Körper.

Auf dem Capitol sind zwey Centauren aus schwarzem Marmor. Man fand sie zu Tivoli in Villa Adriana. Gentlem. May T. 43. p. 173.

Gefangene.

Giebt es sehr viele. Man brachte sie an den Trophäen und Triumpfbögen an. Es sind meistens gefangene Könige. Zwey berühmte stehen neben der Dea Roma auf dem Capitol, aus pietra paragone, von vortreflicher Arbeit. Sie sind ohne Arme — vielleicht überwundene Könige, denen die Arme abgehauen wurden, wie es dem Scordisces geschah, den August be-

zwang. Flor. III, 4. v. Differt. dell' Acad. di Cortona T. I, 102. Montf. Suppl. I, 72.

Zwey berühmte Gefangene waren ehehin im Pall. Farnefe. Icon. 51.

Mehrere find iu Villa Borghefe, zwey zu Florenz. Pelli Storia della Galeria di Firenze T. II, p. 111.

Einige von ihm haben auf dem Kopfe ein Säulenkapital. Diefe waren ehemals als Caryatiden an Gebäuden gebraucht worden. Montf. Suppl. T. IV, 27.

V.

Portraitftatüen, und hiftorifche Figuren.

Neuntes Capitel.

Könige — Demagogen — Kaifer.

Den Werth der Portraitftatüen beftimmt die gröfsere oder geringere Schönheit derfelben.

Einige find völlig ins fchöne Ideal gearbeitet, andere find blofe Nachbildungen einer Perfon.

Manche find wichtig, wegen der merkwürdigen Perfon, die fie vorftellen.

Man lernet die Portraitftatüen aus Münzen kennen. Aber nicht immer darf man fich darauf verlaffen. Auf Münzen find oft Götter und Heldenköpfe, welche man für Portraite anfieht, z. B. auf den Alexanders Münzen u. f. w.

Viele ſtellen unbekannte Perſonen vor, auf viele ſind auch andere Köpfe geſezt worden.

Sardanapalus. Eine ganz bekleidete Statüe, in Lebensgröſse. Am Saum des Kleides ſteht mit alten griechiſchen Buchſtaben der Name Sardanapalos. Man fand das Stück 1761 in einem Weinberg, bey Frascati und verkaufte ſie ins Muſ. Vat. Die Schrift iſt alt, aber nicht ächt.

Visconti hält ſie für einen Bacchus, wie er beym Trimalcion vorkommt. Muſ. Pio Clem. T. II, tab. 41. Winkelm. mon. ined. p. 163. Das Stück iſt mittelmäſsig.

Lykurg, kenntlich durch das verlezte Aug und den Spartaniſchen Mantel ohne Unterkleid, gefunden zu Centocelle. Muſ. Pio Clem. III, 13.

Demoſthenes, ſitzend mit einer Rolle. Der Kopf iſt ächt, aber aufgeſetzt. Ebendaſ. III, 14.

Menander und Poſidippus, im Muſ. Pio Clem. III, 15. 16. Waren vorhin im Pal. Montalto. Der erſtere wurde ganz verkannt; Visconti erkannte den Menander.

Alexander. Lyſipp bildete ihn in Bronze. Plin. 34. 19. 6.

Es giebt eine Menge Statüen welche man Alexander nennt, aber faſt alle mit angeſetzten Köpfen. Eine ſolche iſt in Villa Albani, aus Marmor, die aber als Kunſtwerk von wenig Belang iſt.

Im Pall. des March. Rondanini iſt eine Alexander-Statüe mit ihrem wahren Kopf — Alexander iſt als Held vorgeſtellt, ganz nackt, und ſtützt ſich mit der rechten Hand auf den Schenkel.

Unter den Alexandersbüſten iſt die berühmteſte zu Florenz. Montf. T. IV, t. 1. Sie iſt aus Porphyr. Das

Panneggiament iſt vom Bouchardon. v. Pelli Saggio iſtorico della Gal. di Firenze. T. I. p. 142. T. II. p. 63.

Die zweyte nach ihr iſt auf dem Capitol.

Die dritte gehörte ehehin der Königin Chriſtina, und iſt jetzt zu S. Ildefonſo.

Eine Statüe iſt im Muſ. Herc. 60. 61. von Bronze. Er ſitzt zn Pferd, und iſt im Einhauen begriffen.

Zu Dresden iſt ein Coloſs vom Alexander. Marb. de Dr. 122. ehehin war er zu Rom. Racc. 146.

Zu Otriculi fand man eine Alexander-Herme mit ihrem Kopfe. — Sie iſt im Cab. des M. d' Azara. Er gleicht keinen von den übrigen Bildungen. — Am Tronc der Herme iſt die Inſpription.

ΑΛΕΞΑΝΔΡ□Σ
CIϽΙΛΙΠΠ□Υ
ΜΑΥΕ

Viele Statüen nennt man Alexander aus Münzen. Allein die Köpfe auf denſelben ſind oft Ideale vom Hercules, Jupiter etc. Die Statüen die ihnen gleichen ſind alſo auch keine Alexanderſtatüen. Mon. ined. di Roma 1784. T. I. Winkelm. Storia delle arti T. II, tab. V.

Für Alexander mit dem Bucephalus hält man fälſchlich die beyden Statüen a Monte Cavallo.

Eine Statüe die ehehin in Villa Montalto war und für einen Cincinnatus gehalten wurde, iſt nun im Muſ. Pio Clem. v. T. III, 31. Visconti hält ſie für einen Auriga Circenſis. Eine ſeltene Idee, und wegen ſeiner Tracht merkwürdig. Gronov. Theſ. Ant. Gr. II, 78. Andere halten ihn für Jaſon.

Pyrrhus eine fälſchlich ſo benannte Statüe auf den Capitol.

Ptolemäus. Man hat Büſten — eine ſchöne iſt in Villa Mattei. Mon. Matt. Beyer. Theſ. Brand. III, 326. Marini Inſcr. Alban. 173.

Curtius in Villa Borgheſe, en Relief. Das meiſte iſt modern. — Bernini führte dieſe Idee auch aus.

Marius und Sylla, werden ohne Beweis alſo genennt. Mon. Matt. I, 70. Montf. T. III, 6. Einer iſt in Herrnhauſen in Bronze. Büſte. Gron. T. III, 00.

Cicero iſt ſehr ungewiſs. Man nennt ihn alſo wegen der Warze an der Wange.

Zwey Statüen ſind im Capitol. Rac. 21. Muſ. Cap. I, 82.

Im Pal. Mattei. Büſte Mon. Matt. IV, et II.

Münzen mit dem Namen des Cicero giebts mehrere, aber ſie ſind zweifelhaft.

Marcus Antonius, Triumvir, iſt aus Münzen ſehr bekannt. Eine Statüe von ihm iſt zu Wiltonhauſe mit der Cleopatra. Mont. III, 24.

Cn. Pompeius M. Unbekleidet als Held im Pal. Spada. Eine entſchloſſene Miene. Rac. 127. Winkelmann zweifelt ob die Statüe einen Pompeius vorſtelle. Stor. II, 258.

Eine Coloſſ. Statüe iſt er und Cäſar zu S. Ildefonſo.

Cäſar. Man hat verſchiedene Statüen von ihm. Oft gehören die Köpfe aber nicht dazu. Er iſt verſchieden vorgeſtellt: togatus, armatus, habitu ſacrificandi. —

Eine ſchöne Statüe iſt in Capit. Icon. 50. Montf. IV, 2. 3.

August. Meistens mit angesetzten Köpfen; daher sehen sich auch nicht alle ähnlich. Eine Hauptstatüe ist im Capitol. Icon. 12. Montf. IV, 2. 2.

Eine andere war ehemals im Pall. Verospi, und wurde vom Clem. XIV. ins Mus. Clem. gekauft. Er ist togatus. Mus. Clem. II, 45. III, 1. Cavaceppi, II, 33.

Eine andere in priesterlicher Kleidung mit der Patera, ebendas. 46.

Eine Statüe im Mus. Pio Clem. ist August's Genius, vorhin im Pallast Colubriano in Neapel — ein schönes, griechisches Werk; und merkwürdig, dass ein Genius dem ähnelt, dessen Genius er ist. Mus. Pio Clem. T. III. 2.

Im Herculan fand man eine colossalische Statüe aus Bronze, August als Jupiter. Die Statüe hat, wie viele herculanische Statüen, einen Ring. Bronze d'Ercol. 77. p. 301.

Zu Florenz ist eine schöne Colossalstatüe, in der Toga praetexta.

Büsten vom August hat man viele; auch in geschnittenen Steinen Köpfe von ihm. Stosch. Apotheos. Aug. Montf. V.

Tiberius. Eine Tibersstatüe soll von Capreae nach Rom gekommen seyn, nach den Nachrichten eines Engländers. Nürnb, gel. Zeit. 1790. N. 14.

Grosse Köpfe und Büsten gibt es mehrere von ihm. In Gal. Giustin. ist eine schöne von Serpentinstein; auch auf Gemmen findet man ihn häufig.

M. Agrippa. Eine Colossalstatüe, in der Attitüde eines Helden. Pococks travels Vol. II, 212. Der Delphin ist modern. Sie ist im Pall. Grimani zu Venedig. Cavaceppi giebt vor, sie sey ehehin zu Rom auf dem Pantheon gestanden. Dieses Vorgeben ist aber unrichtig.

Virgil. Racc. 22. ist bloss willkührlich so genennt, es ist ein junger Römer. Gron. III, 999.

Germanicus. Racc. 69. als Heros mit der Schildkröte, und Inschrift Cleomenes, stund ehemals zu Rom in Villa Montaldo, nun ist er das Hauptstück zu Versailles. Was die Schildkröte bedeute, ist unbekannt, vielleicht ist's ein Merkur. —

Vorzüglich schöne Büsten hat man von ihm, wovon einige im Capitol. (Mus. Cap. 9.) andere im Herculan (Bronze d' Ercol. p. 313) sind.

Eine Gemme mit der Apotheose des Germanicus im königl. Kabinet zu Paris. Montf. Suppl. V. 59.

Drusus. Im Anzuge und der Attitüde eines Opfernden. Bronze d' Ercol. p. 317.

Caius Caesar Caligula. Man hat einige Statüen. Mon. Matt. 80. Villa Pamfili. x. Marbres de Dresde 44.

Eine schöne Gruppe des Caligula mit seiner Schwester Drusilla ist im Mus. Flor. 93. Eine Büste in S. Marco zu Venedig.

Im Mus. Pio Clem. ist eine Statüe des Caligula, welche zu Otricoli gefunden wurde. Die hohlen Augen und Schläfe, die torvitas oculorum sub anili fronte bey Seneca de Constantia sind besonders daran kennbar.

Claudius. Unter den Bronzen im Herculan ist er als Held. No. 79.

Büsten und Gemmen hat man viele. Eine sehr schöne marmorne Apotheose von ihm war zu Rom; dort verschwand sie. Im spanischen Successionskriege fand sie der englische General im Escorial, als Gewicht an einer Glockenuhr; er nahm sie weg, und

brachte ſie nach England. Nun weiſs man nicht, wo ſie iſt. Montf. V, 129.

Nero. Sehr unzuverläſsig. In Hannover ſoll einer ſeyn, wird aber falſch alſo genennt.

Nero als Held in Mon. Matt. 82. opfernd 83. — Nero Citharoedus ſitzend, als Apollo in der Villa Verospi ausgegraben. Muſ. Pio Clem. III, 4.

Britannicus. Muſ. Flor. 92. zweifelhaft. Ein angeblicher kleiner Britannicus iſt bey Azara. Er hat eine Tygerhaut um ſich, in der Linken eine Traube, in der Rechten ein Trinkgefäſs. Neben ihm ſteht ein Tyger. Mon. ined. di Roma. Meſ. May. 1784. Tab. I.

Seneca. Es iſt ſehr ungewiſs, ob eine einige dieſen Philoſophen vorſtelle. — Visconti im Muſ. Pio Clem. T. III, nimmt die alte Benennung dieſer Statüen wieder in Schutz.

Im Pal. Spada iſt er als Philoſoph ſitzend — ein ſchönes Stück. Racc. 128.

In der Villa Borgheſe iſt eine Statüe eines alten Mannes. Montf. T. III, 128. aus ſchwarzem Marmor, er ſteht in einem Gefäſs von weiſsem Marmor, welches mit Porphyr ausgelegt iſt, und Blut vorſtellen ſoll. Dieſe Figur heiſst man den ſterbenden Seneca. Man fand das Stück im 16ten Jahrhunderte zur Zeit des Flam. Vacca.

Raquenet in Monumens de Rome erhebt das Werk ſehr, Richardſon hingegen (p. 549.) ſagt, es ſey eine ganz gemeine Figur. Dieſes iſt das richtigere Urtheil. Sie iſt keine Senecafigur, ſondern das Bild eines Badeſclaven. — Die Vaſe iſt modern; man ſtellte das Bild hinein, weil ihm die Füſse fehlten.

Eine Statüe die ehehin für einen Seneca gehalten wurde, hält Visconti für einen Fischer. Er erkannte in dem Gefäſs, das er trägt, Fische, und macht die Bemerkung, es ſey eine Figur, die zu des Menanders Luſtſpiel, die Fiſcher, gehörte. Sie war ehehin in Villa Pamfili, jezt im Muſ. Pio Clem. T. III, 32. Winkelmann hielt ihn für einen Sclaven auf dem Theater.

Ähnliche Stücke ſind in Villa Albani. Wink. Mon. ined. p. 193. Villa Pamfili n. 24.

Veſpaſianus und Titus. Im Herculan ſind zwey Statuae equeſtres, welche dieſe beyden Kaiſer vorſtellen — anderswo findet man keine.

Büſten, Münzen, Steine hat man. Montf. Suppl. III.

Domitianus. Man hatte ehehin nur eine Statüe aus Marmor von ihm, im Pal. Giuſtiniani. Racc. 89. Montf. Suppl. IV, 4. Villa Albani iſt eine, welche 1758 alla Colonna entdeckt wurde. (Stor. II, 291.) Cavaceppi ergänzte ſie.

Nerva. Im Amphitheater Caſtrenſi fand man eine Statüe von ihm. Er iſt im Muſ. Pio Clem. T. III, 6. als Jupiter gebildet. Die obere Hälfte iſt ächt; Cavaceppi reſtaurirte ihn. Der Künſtler hat den alten Kopf zu veredeln gewuſst, ohne der Ähnlichkeit zu ſchaden.

Traianus. Eine Statüe als Held in Begeri Theſaur. Brandenb. Tom. III, p. 341. Icon. 38. in Villa Borgheſe.

In Villa Mattei ehehin, jetzt im Muſ. Pio Clem. v. III, 7. ſitzend, mit der Toga bekleidet, hat eine Rolle in der Hand. Mon. Matt. 85.

Büſten giebts viele. Eine ſchöne iſt in der Marcusbibliothek zu Venedig von faſt durchſichtigem Marmor.

Adrianus. Eine Statua equestris im Mus. Pio Clem. wird also genennt. Andre nennen sie Marc Aurel, andre Commodus. Sie war ehemals in Villa Mattei. Racc. 104. Racc. 93. Das Pferd ist mit einer Tygerhaut bedeckt.

Eine kleine nackte Statüe von ihm ist im Mus. Pio Clem. Tom. II, 49. Er ist als Held mit Helm, Schild und Parazonium vorgestellt. Die Arme und der Helm sind neu.

Habitu Sacrificantis ist er auf dem Capitol. Mus. Cap. 55.

Büsten gibts viele.

Antoninus Pius. Statüe mit dem Paludamentum in Villa Mattei. Rac. 105. Mon. Matt. 89. Marbres de Dresde 69.

Ein schöner Antoninskopf ist bey'm Prinz Ghigi. Mon. ined. di Roma. p. 34. T. II, Beger Thes. Brand. T. III, 344.

Luc. Verus. Eine Colossalstatüe als Heros ist in Villa Matt. Racc. 106. jetzt im Mus. Pio Clem. v. desc. III, 9. Er wurde zu Paläſtrina gefunden. Es ist eine zusammengesetzte Statüe. Der Körper wurde zu Castro nuovo gefunden. Der Kopf ist aus Villa Mattei. Mus. Cl. T. II, 50.

Büsten giebts viele. Die schönste ist in Villa Borghese aus weissem Marmor. Beger. Thes. Brand. T. III, 346.

Marc. Aurel. Das schönste Werk ist die Statua equestris auf dem Capitol. Der Guss ist herrlich. Sandrarta Montf. T. IV, 76.

Ehehin stand diese Statüe im Lateran. Dort hatte Constantin I, seinen Pallast, daher hielt man

in dem Mittelalter die Statüe für einen Constantin. Julius II. liefs sie auf das Capitol bringeu.

Die Figur und edle Stellung des Kaisers wird allgemein bewundert; aber über das Pferd sind die Urtheile verschieden. Falconet in Obs. sur la Statue di Marc Aurele tadelt dasselbe; Mengs antwortete ihm in einem Brief, und behauptet, es sey das schönste Pferd. Seinem Urtheil stimmen alle guten Künstler bey.

Marmorne Statüen sind:

In England bey Pembrock in Wiltonshouse zu Pferd.

Noch ist eine mit dem Parazonium in Gal. Guistin. I, 90.

Ein junger nackter M. Aurel. Mus. Flor. 94. ein ähnlicher in Gal. Giust. I, 91.

Ein anderer in Pall. Matt. Man hält diese Statüe aber auch für Venus Laced.

Zu Dresden ist ebenfalls ein junger M. Aurel. M. de Dresde 105.

Schöne Büsten hat man von ihm. Das Hauptstück ist in Villa Ludovisi von Bronze. Mit ihm hört die schöne Kunst auf.

Commodus. Commodus liefs sich oft als Hercules abbilden, daher werden verschiedene Statüen für Bilder des Commodus ausgegeben, die nichts anders als Herculesfiguren sind.

Im Hof des Capitols ist ein Colossalkopf des Commodus aus Bronze.

Pescennius Niger aus Bronze im Pall. Altieri. Racc. 110.

Septimius Severus. In Villa Borghese, eine 8′ hohe marmorne Statüe.

Caracalla, ehemals im Pall. Farnese, mit dem Paludamentum. Racc. 54. Montf. Suppl. IV, 3. Ein anderer jung und nackt als Held im Pall. Mattei. M. Mat. 94. Ein marmorner Colossalkopf von ihm auf dem Capitol.

Macrinus, eine Statüe in Villa Perini. Die Mutter des Heliogabals in Villa Albani.

Pupienus Statüe ehemals im Pall. Verospi. Gallus Volusianus in Villa Pamfili. 30.

Clodius Albinus in Mus. Pio Clem. III, 11. Die einzige Statüe; sie wurde zu Castro nuovo gefunden.

Macrinus, als Heros gekleidet, im Mus. Pio Clem. III, 11. Ehehin war sie in Vigna Borioni. Collectanea Borioni.

Gallienus als Held. Ehemals im Pall. Mattei.

Constantin, im Porticus der Lateranskirche, sieben Fuss hoch aus Marmor; hat nichts vorzügliches. Montf. Suppl. T. IV, p. 8.

In dem Porticus der Peterskirche ist eine Statua equestris des Constantin. — Der Zeitpunkt, den der Künstler nahm, ist, wie er die Erscheinung des Kreuzes hat.

Belisarius. (Sandr. 2. G. Montf. III. tab. 4.) in Villa Borghese. Die Figur ist sitzend, in Lebensgrösse, hält die Hand aufm Knie, als wenn sie bettelte. — Die Statüe ist schön. Vielleicht Augustus — oder ein Philosoph.

Eine andere ist in Gall. Giustin. Montf. ib.

Unter den historischen Figuren giebts eine Menge unbekannte. Diese theilt man ein in römische und griechische. Die griechischen sind entweder mit dem Pallium bekleidet, oder sie sind Krieger, mit der Chlamys.

Die römischen sind:

Statuä togatä, deren Classe sehr groſs ist.

Statuä bullatä giebt es wenige. Ein puer bullatus ist im Mus. Pio Clem. III, mit der prätexta und bulla; man fand ihn zu Otricoli.

Personen in Opferkleidung zeichnen sich durch das über den Kopf gezogene Gewand aus. Oft haben sie eine Patera in der Hand, oft eine Ara oder einen Dreyfuſs an der Seite. Beger Thes. Brand. III, 356. Andere Figuren werden Opfernde genennt, weil sie aufgeschürzt sind. Beger l. cit. p. 358. Eine Statüe eines Opfernden ist im Mus. Pio Clem. v. T. III, 19. er ist mit der Toga verhüllt. Ehehin stand er im Hause Giustiani zu Venedig; mit schönem Gewand. Bey den Opfern waren pueri ministrantes, man nannte sie Camilli; und der alte Name eines Opferknabens war Casmillus. Auf geschnittenen Steinen, Reliefen und Münzen erscheinen sie bey Opfervorstellungen. v. Col. Traiana. Montf. T. III. — Verschiedene Statüen nennt man so, aber ohne Beweis.

Auf dem Capitol. Racc. 24. ist eine ungemein schöne Figur aus Bronze, die Camillus wegen des aufgeschürzten Gewands genennt wird. Eine ähnliche war ehemals im Pall. Farnese. Mont. Suppl. T. II, p. 16. Ein Puer votiuus im Mus. Pio Clem. III, 24. nackt, mit den Crepundien behängt.

Zu Versailles ebendas. p. 14. 3.

In Villa Mattei nennt man eine Figur Camillus, es ist aber nichts als ein Knabe in der Chlamys. Mon. Matt. 66. Eben so ist Mus. Flor. 100. der Knabe zu erklären.

Statuae praetextatae und bullatae, ſind ſiguren junger vornehmer Römer. Montf. T. III. 37. Beger. T. III. Theſ. Brand. 360. Die bulla enthielt einen Talisman, meiſtens einen Priap; nur ingenui pueri konnten ſie tragen.

Statuae Conſulares und Senatoriae werden viele wegen der Rollen (Memoires) die ſie in der Hand haben, genennt. Montf. T. III. Unter dieſen können viele Kaiſer ſeyn.

Im Pal. Rondanini iſt eine ſchöne Statua bullata.

Statuae paludatae — Krieger, Imperatores.

Philoſophen erkennt man an dem Bart, rauhem Charakter, und an dem pallio philoſophico, von grobem Tuch, mit groſsen und wenigen Falten. Sie haben keine Tunica. Es ſind entweder Cyniker oder Stoiker. Man findet faſt in allen Gallerien einige.

Sextus von Chaeronea, der Lehrer des Marc Aurel, im Muſ. Pio Clem. III, 18. Er wurde dafür nach einer Medaille bey Spon erkannt.

Redner. Ein Redner iſt im Muſ. Pio Clem. III. mit aufgehobener Hand gebildet. Der alte Kopf iſt angeſezt. Man fand die Statüe zu Otricoli.

Sclaven mit lächerlichen groſsen Masken, groſsen Priapen, ſie waren Servi ſcenici. Es iſt wenig gutes an ihnen. — Ein junger Mohrenſclave mit Badgeräth, iſt im Muſ. Pio Clem. T. III, 55.

Hiſtriones. Im Muſ. Pio Clem. III, 28. 29. iſt ein ſitzender aus Villa Mattei und ein ſtehender, gefunden zu Paleſtrina.

Fiſcher. Ein Fiſcherknabe mit einem Fiſchkorb, ſchlafend iſt im Muſ. Pio Clem. T. III, 33.

Ein Hirt, mit einem Schaf. Muſ. Pio Clem. III, 34.
Ein ſitzendes Kind mit einer Ente. ebendaſ. 36.

VI.

Weibliche Ideale.

Zehntes Capitel.

Niobe — Venus — Venus und Mars.

Niobe.

Ihre Fabel iſt bey Homer Il. ω. und Ovid. Metam. VI.

Plinius kannte eine Gruppe der Niobe cum liberis moriens: ſie ſtand im Tempel des Apollo zu Rom. Plin. H. N. 36. 4. 8. — einige legten ſie dem Praxiteles, andre dem Scopas bey.

Die Kataſtrophe der Niobe iſt ein ſehr glückliches Süjet für den Künſtler. Das verſchiedene Alter der Mutter, und der Kinder; der verſchiedene Ausdsuck der Schönheit zwiſchen einer Matrone und jungen Mädchen, und zwiſchen dieſen und den männlichen Figuren, war dem Künſtler ungemein günſtig. Alle Figuren ſind in Traurigkeit, in Schrecken, Beſtürzung, in Schmerz; der doch nicht bey allen in einem gleich hohen Grad iſt, und ſich nicht durch einerley Ausdruck zeigt. Der tiefſte Schmerz muſs in der Figur der Mutter liegen.*)

*) Ein Ungenannter in Meuſels Muſ. für Künſtler und für Kunſtliebhaber findet im Kopfe der Niobe den Ausdruck

Sie, die vor wenigen Augenblicken noch die glückliche Mutter von ſo vielen Kindern war, ſieht ſich jetzt derſelben durch die tödenden Pfeile des Apollo und der Diana beraubt, iſt auſſer Stand, ihnen zu helfen, und ſie dem Zorn der beleidigten Gottheiten zu entziehen. Bey ihr muſs der gröſste Ausdruck des Schmerzens ſeyn — Schmerz über ihr eigenes Unglück, nnd über das Unglück ihrer Kinder, welche ſie vor ihren Augen hinſterhen ſieht.

Bey den Kindern iſt der Ausdruck ſehr verſchieden.

Eines (ein Mädchen) iſt ſchon vom Pfeil getroffen, und iſt im Hinſinken —

Einige ihrer Geſchwiſter bemerken dieſes, und ſind beſtürzt — betäubt —

Andere ſind noch (wenn anders dieſe Gruppe dazu gehört) mit Ringen beſchäftigt, und bemerken die ihnen drohende Gefahr noch nicht.

Die Gruppe der Niobe, und faſt alle Figuren ihrer Kinder wurden 1383 bey der Porta Lateranenſis gefunden. Ferdinand Card. de Medicis kannte ſie, und lieſs ſie in ſeine Villa bringen. Dort wurden ſie auf einem Felſenberg aufgeſtellt. Montf. Ant. T. I, tab. 56. — Kaiſer Leopold lieſs ſie 1770 nach Florenz bringen. Sie ſtehen nun in einer Rotunda, la tribuna genannt, an der Wand herum. Fabroni beschrieb dieſe Gruppe in Diſſertatione ſulle ſtatue di Niobe Firenz. 1779.

Die Zahl der Figuren wird verſchieden angegeben; einige zählen 14, andere 17. Sie ſind nicht alle gleich

eines der Gleichgültigkeit ähnlichen Erſtaunens. Allein, noch kein Auge vor ihm hat dieſen Ausdruck der Gleichgültigkeit entdeckt.

ſchön, und dieſe gehörten ehehin nicht zur Gruppe; das Pferd gehört auch nicht dazu.

An eben dieſer Stelle fand man einen alten bekleideten Mann, den man für Amphion hielt. Dazu iſt die Figur aber zu unedel; es iſt ein ausländiſcher Sclave, der Pädagog. Die beyden Ringer in der Gallerie werden auch dazu gerechnet.

Eine Figur liegt tod auf dem Boden, und hat eine tiefe Pfeilwunde im Leibe; die übrigen ſind noch unverletzt. Daraus iſts offenbar, daſs der Künſtler den Moment wählte, da der erſte Pfeil ſchon abgeſchoſſen war.

An den übrigen Figuren zeigt ſich Schmerz, Furcht und Angſt und Schrecken über das Geſchehene, aber alle in einem edeln Ausdruck, welcher ſich mit den Geſetzen der Schönheit verträgt, und die Figur nicht entſtellt.

Der Ausdruck des Schmerzens bey der Mutter iſt der höchſtmöglichſte, und ſie iſt das Wichtigſte in der ganzen Gruppe. Sie ſucht noch ihr liebſtes, ihr jüngſtes Kind zu retten, und verbirgt es unter die ſchwache Decke ihres Gewandes. Mit einem Blick der den Gottheiten ihre Grauſamkeit vorwirft, ſieht ſie gen Himmel — beugt ſich über ihr Kind, und ſcheint ſich dem Pfeil darzubieten, damit ihr Liebling erhalten werde.—

Die Mutter iſt im hohen Stil gearbeitet, — eine groſse Phyſiognomie, ein Ideal das nicht in der Natur angetroffen wird. Sie iſt eine Schönheit von reiferm Alter, und contraſtirt ſehr ſchön mit der blühenden jugendlichen Schönheit der Töchter. In der ganzen Figur zeigt ſich edle, groſse Einfalt, im Haarwurf, Ge-

wand, Falten. Am Rücken ist die Mutter nicht ausgearbeitet, sie war also bestimmt gegen die Wand zu stehen. — Die Arme sind zusammengesetzt.

Einige Figuren sind mittelmäſsig, wahrscheinlich gehörten sie ehemals nicht zur Gruppe.

Wiederholungen von einigen Figuren aus dieser Gruppe findet man mehrmals.

1) der liegende Sohn ist zu Dresden. Marbr. de Dresde 116.

2) ein Sohn und eine Tochter ist im Capit. Muſ. Cap. 42.

3) eine Tochter ehemals in Villa Medici.

Auſser diesen Statüen haben sich noch einige Büsten erhalten.

Zu Berlin. Beger theſ. Brandenb. III, 327.

Zu Dresden Marbr. de Dresde 156.

Es muſs also die Fabel der Niobe ein Lieblings-Süjet der Künstler gewesen seyn.

Vom Algardi ist eine Tochter zu Hannover.

Auch auf Reliefen ist diese Fabel vorgestellt. Einer ist im Muſ. Pio Clement., der andere in Villa Borghese. Mon. ined. 89. Ein dritter in Wiltonshouse. Descrip. delle Pitture e Statue a Wilton. 81.

Zu Rom war ehehin ein Kunstwerk, welches die Fabel der Niobe vorstellte. Es ist die Frage, ob das unsrige jenes sey? Winkelmann glaubte dieses bejahen zu können, weil in der Arbeit etwas hartes sey — aber Winkelmann wurde bey dieser Behauptung zu sehr von der Imagination geleitet.

In den neuern Zeiten will man bemerkt haben, daſs der Marmor, Marmo di Carrara sey — Dann wäre das Stück erst aus den Zeiten der Kaiser.

Mengs (Opere I. p. 187.) hält unſre Niobe für eine gute Copie der alten des Scopas oder Praxiteles.

Venus.

Venus wurde ſchon als Gottheit gedacht, ehe man das ſchöne Ideal ihrer Figuren kannte. Die Idee von ihr kam aus dem Orient, wo ſie unter verſchiedenen Namen verehrt wurde. Bey den Phöniciern hieſs ſie Aſtarte. — Ihr älteſter Tempel ſoll zu Ascalon geweſen ſeyn. Herodot. I. 105.

Der allgemeine Begriff von ihr, war die zeugende und bildende Kraft der Natur. Von dieſem gieng man aus, und erfand eine Menge Mythen, wie es die Dichter für gut fanden.

Venus ſoll aus dem Meerſchaum entſtanden ſeyn. — Dieſes iſt eine philoſophiſche Idee, weil alles, ehe die Schöpfung vollendet war, im Chaos zuſammenfloſs, und aus dieſem gebildet wurde. Dieſes war für die Künſtler, beſonders für die Maler, eine herrliche Idee. Man bildete Venus anadyomene. —

Mit der Idee der Zeugung verband man bald *die* Idee der Liebe — So wurde Venus Mutter des Amor, Göttin der Liebe mit allen Reizungen derſelben. Man bildete ſie jung, nackt, oder bekleidet mit einem ihr eigenem Gewande.

Aus der Vorſtellung der Reize der Venus entſtunden wieder neue Mythen — Der Sieg in dem Streit mit den Göttinnen, den Paris entſchied, daraus entſtund Venus vitrix.

Die Künstler bildeten die Venus auf mannichfaltige Weise, in verschiedenen Stellungen und Handlungen, nackt, und bekleidet. — *)

Praxiteles hatte die Venus zweymal gebildet, einmal nackt. Diese kam nach Gnidos, und wurde für das höchste Ideal gehalten. Dann bekleidet; diese kauften die Koer.

Apelles malte die Venus anadyomenè wie sie aus dem Meer steigt, mit fliegenden Haaren, die sie mit ihren Händen trocknet. Ovid. ep. Pont. IV. I. 29. 30. Diese kam nach Rom, und wurde vom August in den Tempel der Venus genetrix gestellt. Plin. 35 36. 15. Sie war bekleidet. Antip. epigr. in Brunkii Anthol. T. II, 15. p. 32.

Auf der Insel Cypern zu Cytherea war ein uraltes Bild der Venus, bewafnet mit Helm und Spiess. (Paus. 3. 23.) So war sie auch zu Lacedämon. — Daraus kam man wieder auf die Idee der Venus victrix zurück.

Wir haben viele weibliche Statüen, nackt und bekleidet, welche man Venus nennt. Vorzüglich aber werden die unbekleideten also genennt. Unter diesen giebt es viele Portraite; denn oft liessen sich die Kaiserinnen als Veneres vorstellen. — Die Venusbilder erkennt man an den Reizen des ganzen Körpers, an dem Kopfputz und der Coeffüre.

*) Ueber die Venus schrieben:

Larcher, Memoires sur Venus. Par. 1775.

l'Abbe de la Chau, sur les Attributes de Venus. Par. 1775. 4.

Heyne, die in der Kunst üblichen Arten die Venus vorzustellen. Ant. Auff. I. p. 115.

Mediceische Venus.

Sie ſtund ehemals zu Rom in der Villa Medici, ſeit 1677 iſt ſie zu Florenz. Die Figur iſt vier königl. Fuſs hoch, (ſieben Köpfe drey Parthien) aus ſchönem, weiſsem, faſt durchſichtigem Marmor. — Die Haare waren einmal vergoldet, jetzt ſind ſie braun, die Ohren durchbohrt, ſie hatte ehehin alſo Ohrengehänge. Der Kopf iſt nach Verhältniſs zum Körper etwas klein. Im Kinn iſt ein Grübchen, daraus ſchloſs Winkelmann, daſs es ein Portrait ſey. Leſſing glaubte, der Kopf ſey nicht ächt, aber er täuſchte ſich. An Armen und Beinen hat die Figur ſehr gelitten. Die Hände ſind modern und nicht ſchön, die Füſse ſind auch neu. Der Tronc aber iſt einer der ſchönſten, die es giebt. Unvergleichlich ſchön ſind die hohen Hüften und Schenkel. Der Rücken iſt nicht ganz geglättet, alſo ſtand ſie ehehin gegen die Wand.

Neben ihr iſt ein Delphin auf den Amoretten ſitzen, er iſt weit nachläsſiger gearbeitet, als die Statüe ſelbſt.

Das Alter iſt noch ſehr jugendlich, ſie iſt gleich einer aufgehenden Roſenknospe beym Aufgang der Sonne. Ihre Stellung beſchreibt Ovid. Art. Amand. II, 613.

Die Beugung der Figur erhebt ihren Reiz ungemein.

Welche Idee hatte der Künſtler? in welcher Lage dachte er ſich die Venus?

Gemeiniglich glaubt man, ſie ſteige aus der See, und heiſst ſie deswegen Venus anadyomene, marina, pontica. Allein die Venus Anadyomene des Apelles ſah gewiſs anders aus. Die Mediceiſche iſt cöeffirt, und ſo kam ſie gewiſs nicht aus dem Meere. Andere glauben, es ſey, Helena, wie ſie vor dem Paris

ſteht. (Heyne priſcae artis opera ex epigr. illuſt. Com. II. Com. ſoc. Gott. X. 106.) Andere es ſey Venus, die aus dem Bade kommt, und überraſcht wird. Für dieſe Meynung iſt der Ausdruck der Schamhaftigkeit, der ſich in der ganzen Stellung zeigt. Auch hat man ähnliche Vorſtellungen der Venus, und neben ihr ſteht ein Salbengefäſs und ein Badekleid.

Es könnte die Statüe auch die Venus vor dem Paris, dem Schiedsrichter im Wettſtreite der Schönheit, vorſtellen. Eveni Epigr. ap. Brunk. T. I. p. 165.

Heyne Com. II. priſcae artis opera ex epigram. graec. illuſtrata. Gotting. 1790.

Dieſer Meynung ſteht aber entgegen der Ausdruck der Schamhaftigkeit in der Statüe. Scheyb Köremon II. S. 12. Heyne ant. Auſſ. I. p. 119.

Der Name des Künſtlers Κλεομενης τε Απολλοδωρε iſt Betrug.

Man hat eine Menge Abgüſſe von der mediceiſchen Venus, aber nicht alle ſind ächt. Zu Caſſel iſt einer — eine antike Copie derſelben iſt zu Dresden. Marbr. de Dresde 28. Caſanova behauptet, ſie ſey ſo ſchön, als Venus im Capitol.

Dieſe Idee iſt oft wiederholt worden: es giebt mehrere Venusſtatüen, welche der mediceiſchen ganz ähnlich ſind, nur weichen ſie von ihr in der Gröſse und andern Nebenumſtänden ab.

Eine iſt in Villa Albani — zu Verſailles. Montf. Suppl. I, 46. 4. — Zu Venedig. Stat. di S. Marco II, 19. ſie iſt aber mehr Frau, die mediceiſche Venus iſt mehr Mädchen.

A. 1762 fand man eine Venus, die ganz der mediceiſchen in Anſehung der Attitüde ähnlich iſt; ſie be-

ſaſs Thom. Jenkins. Er verkaufte ſie an S. Wedolels nach Newby für 6000 Pfund Sterling. Es ſind Theile an ihr, die ſchöner ſeyn ſollen, als an der Mediceiſchen. Sie iſt auch mehr Frau als Mädchen.

Benedict XIV. ſchenkte eine in's Muſ. Cap., an der die Hände und Beine beſſer ſind, als an der Mediceiſchen, der Kopf aber iſt nicht ſo ſchön.

Kurz vor Mengs Tod fand man auf dem Esquilin eine ſchöne Venus, die Mengs ſelbſt ergänzte. Prefat. di Azara alle Opere di Mengs. p. 52.

Venus aus dem Bade,

Kan auf verſchiedene Weiſe vorgeſtellt werden:

1) Wie ſie ins Bad ſteigt.

2) Wie ſie ſich wirklich badet. So war zu Rom in der Aedes Jovis, Venus ſeſe lavans, ein Werk des Polycharmus Plin. 36. 4. 10.

3) Wie ſie aus dem Bade kommt.

In dieſer letzten Stellung iſt ſie auf verſchiedene Art abgebildet:

a) Bald ganz nackt, und fäſst das auf einer Vaſe liegende Gewand (Racc. T. 5. Perr. 85.) und bedeckt mit der andern die Natur. So war wahrſcheinlich die Gnidiſche Venus. Num. Gnid. ap. Montf. Suppl. T. I. Barthelemy chart. Gravelles. T. II, 16.

b) Bald kniet ſie auch ganz nackt. Eine ſchöne Vorſtellung dieſer Art iſt im Muſ. Pio Clem. Montf. I. tab. 101. Auch hier ſcheint der Künſtler die Idee gehabt zu haben, eine Venus zu bilden, welche überraſcht wird. Icon. 31. iſt ſie mit Amor gruppirt.

c) Bald ist sie eben im Begriff sich zu bekleiden — Das Kleid ist ein Badegewand (γαυσαπος) von einem zottichten Tuch, um sich wider den Anfall der Luft zu schützen. Montf. Suppl. I, 46. 1. Grav. II, 17. Pierres gravees No. 77. Die Statüe ist in der Villa Borghese.

d) Bald fasst sie das Kleid, das ihre Füsse bedeck, um die Natur zusammen. Gal. Giust. I, 44. Montf. Suppl. I, 46. 4.

e) Bald ist sie halb damit bekleidet. ebend. 5. Gal. Giust. T. I, 39.

f) Trocknet sie die Füsse ab. — So ist sie in Villa Borghese. Icon. 14.

g) Ist sie ganz bekleidet, mit einem feinen Gewand, dessen Zipfel sie mit der rechten Hand fasst, und die linke Hand auf eine Vase hält. So steht sie in der Villa Borghese. Montf. Suppl, I, 46.

h) Eine Venus, die ehemals im Pal. Farnese war, heisst Venus Kallipyga. Sie sieht auf ihren Hintern zurück, welcher der schönste Theil an der ganzen Statüe ist, wovon sie auch den Namen hat. Sonst ist sie nur ein Werk vom zweyten Range. Ihr Kleid geht unterwärts in steife Falten aus, und dient der Statüe zur Stütze.

Bey dieser Statüe liegt wieder die Idee einer Venus, welche aus dem Bade kommt, und sich ankleidet, zum Grund. — Die bekannte Erzählung, welche zu dieser Vorstellung Gelegenheit gegeben haben soll, erzählen Athenäus B. 12. und Alciphron I, 39.

Venus Vitrix.

1) in Rückſicht auf den Sieg im Streit der Schönheit mit Minerva und Juno. Sie hat den Apfel in der Hand.

Das berühmteſte Stück dieſer Art iſt zu Florenz. Sie iſt über Lebensgröſse. Das Gewand hängt hinterwärts hinunter, und iſt über beyde Arme geſchlagen; in der rechten Hand hielt ſie den Apfel, und in der linken deckt ſie die Natur. Beyde Arme ſind neu ergänzt vom Ercole Ferrata.

Zu Verſailles iſt eine ganz bekleidete mit dem Apfel. Montf. Suppl. I. tab. 48. 1.

Im Muſ. Pio Clem. iſt ſie mit dem Palmzweige in der Hand. Tom. II, 22.

2) Bewaffnet mit Spieſs und Helm, in Rückſicht auf den von ihr bezwungenen Mars. So deute'ns die Neuern. — Zu Cytherea ſtand Venus alſo gebildet. Dieſe Idee iſt ſehr alt, und bezieht ſich wahrſcheinlich auf die gemeine Mode der älteſten Griechen, ihre Gottheiten bewaffnet vorzuſtellen. So kommt ſie oft auf Münzen vor. Beger Th. Brand. T. II, 795. und Gemmen. Pierres grav. 79. 80. Eine Statüe in Villa Borgh. Montf. T. I. tab. 105. 6.

Venus Vrania.

Philoſophiſche Idee. — Plato unterſchied die Venus caeleſtis und vulgaris. Sie war Symbol der edlern Liebe, und der thieriſchen Liebe entgegengeſetzt. Sie ſcheint blos in den ältern Zeiten üblich geweſen zu ſeyn. In der Kunſt hatte ſie keinen beſtimmten Charakter. — Winkelmann G. der K. S. 301. ſagt zwar: die himmliſche Venus wurde durch ein erhabenes Diadem bezeichnet, aber ohne Beweiſs. Zu Athen war bloſs

eine Herme, als Venus Urania mit der Auffchrift: μοιρων πρεσβυτατη. Pauf. I, 17.

Man giebt einer Venus in Florenz diefen Namen; aber nur der untere Theil der Statüe ift antik. —

Im Belvedere ift eine, die ebenfalls Urania genennt wird. Sie hat ein Diadem, mit Haarflechten über den Schultern; unten zieht fie das Gewand über den Unterleib, und neben ihr fteht ein Amor, der mit ihr gruppirt ift. — Das meifte davon ift alt: ihr fehlt nur die linke Hand, und dem Amor die Arme. Sie ift nichts anders, als eine Venus im Bade.

Phidias bildete eine Venus Urania — Sie ftand auf einer Schildkröte. Pauf. I, 17. Auf einer Münze der Jul. Beg. Thef. Br. 714.

Venus genetrix.

1) Als Stammmutter des julianifchen Gefchlechts. Unter diefem Namen baute ihr Julius Cäfar einen Tempel zu Rom. In welcher Geftalt fie darin geftanden habe, ift unbekannt. Wahrfcheinlich war fie bewaffnet. So kommt fie auf Cäfars Münzen in verfchiedenen Stellungen vor. Beger Thef. Br. p. 603.

2) Auf Münzen der fpätern Kaiferinnen; auch dort ift fie bewaffnet. Manchmal hat fie einen Amor im Arm — manchmal auch ein eingewickeltes Kind. Man wollte den Kaiferinnen als Kindbetterinnen ein Compliment machen.

Num Lucill. ep. Venus, Beg. I, c. 678. — Jul. Paullae. ib. 713.

Venus und Mars.

Ift nichts anders, als eine Veränderung der Idee einer fiegenden Venus.

Zuerſt war dieſes eine philoſophiſche Idee.

In den alten Kosmogenien ward der Streit der Elemente, und ihre nachherige Vereinignng zur Schöpfung und Bildung der Welt auf verſchiedene Weiſe vorgeſtellt. Z. B. unter der Vereinigung der Eris und des Eros, der Venus und des Mars, welche die Harmonie erzeugten. Aus dieſer Idee entſtand durch die Dichter ſchon in den frühern Zeiten die Mythe von der Liebe der Venus und des Mars — und die Künſtler verwandelten ſie in ſchöne Figuren.

Wir haben drey Gruppen.

1) Im Muſ. Capit. N. 20.

2) Florent. 36.

3) In Villa Borgheſe.

Sie ſind ſtark ergänzt, und Portraitſiguren.

Die Borgheſiſche nennt man Coriolan und Volumnia. Gronov. Theſ. II.

Die Florentiniſche Fauſtina mit dem Fechter, weil der Kopf ein Fauſtinenkopf iſt. Sehr unwahrſcheinlich. — Man hat auf Todendenkmalen ähnliche Gruppen. Boiſſard. Tom. III, 132.

Mehrere Vorſtellungen ſind:

Venus rauft einem Amor die Flügel aus.

Venus mit der Taube — ſie ſitzt, und hat eine Taube auf dem Schooſs. Montf. I, 103. 3.

Venus zieht ſich einen Dorn aus dem Fuſs; iſt nichts anders als eine Venus, die ſich die Füſse nach dem Bade trocknet. Muſ. Flor. 33. Die Statüe iſt ſehr ergänzt.

Venus die Waſſer ſchöpft, in Villa Borgheſe; andere nennen ſie Latona — wahrſcheinlich iſt eine Nymphe.

Venus ſitzt auf der Muſchel. Villa Med. Racc. 28. Gal. Giuſt. I, 38.

Homer ſpricht Il. ξ. 214. von einem Gürtel, welchen Venus der Juno gab. Winkelmann glaubte denſelben an einer Venusſtatüe zu ſehen, welche doppelt gegürtet iſt, die der Graf Egmont beſitzt. — Es iſt aber ungegründet.

Verſchiedene Venusvorſtellungen ſind blos ein Werk der neuern Künſtler. So iſt die ſogenannte Venus Arelatenſis (weil ſie zu Arles gefunden wurde) mit dem Spiegel in der Hand, eine Ergänzung vom Bouchardon. Die Statüe wurde ohne Arme gefunden.

Auf geſchnittenen Steinen kommen Veneres häufig vor. Nach denſelben wurden viele Statüen ergänzt; aber auch nach Statüen viele Steine geſchnitten.

Moderne Künſtler bildeten auch Veneres. Das Hauptſtück iſt vom Pigale zu Sansſouçi — ſie iſt ſitzend vorgeſtellt.

In der Villa Albani nennt man eine ſchöne jugendliche Figur mit herrlicher Drapperie Thetis, weil an der Baſis ein roſtrum navis eingehauen iſt. Vielleicht iſt ſie Venus ευπλοια.

Unter den Statüen der Venus kann manche eine Helena vorſtellen. — Die Alten hatten verſchiedene.

Eilftes Capitel.

Leda — Atalanta und Hippomenes — Grazien — Horen — Mänaden — Amazonen.

Leda.

Iſt hohe weibliche Schönheit — ihr Geſicht drückt ſchmachtende Wolluſt aus. Der Schwan iſt oft modern, ſchlecht, und hat mehr die Form einer Gans.

Zu Florenz ist eine Leda'sstatüə mit einem schlechten Schwan. Mus. Flor. 3. 4.

Eine andere in Villa Borghese Episc. 28. 29. Mus. Cap. 41. Gal. Giust. 150. — Zu Dresden Marb. de Dresde 131. Alle sind nach einerley Idee.

Zu Venedig ist eine schöne marmorne Leda gegen drey Fuss hoch. So ist sie auch in Gemmen. Montf. I, tab. 195. 2.

Nach einer andern Idee Stosch. tab. 43. Grav. 70. 71. Eine der schönsten, welche der venetianischen in der Darstellung nahe kommt, ist in Villa Albani.

Atalanta und Hippomenes.

Eine Gruppe im Pall. Barberini. Die weibliche schöne Figur zeichnet sich durch Behendigkeit im Lauf aus. Racc. 96. Montf. Suppl. I, 45.

Eine andere Figur im Pal. Cesi nennt man auch so I. id. tab. 44. aber man räthet blos; vielleicht ist es Diana, oder eine Amazone.

Grazien.

Die Idee ist sehr alt, und war schon in die Kosmogonien verwebt.

Nach Hesiod. Theog. v. 907 seqq. waren sie Töchter des Jupiter und der Eurynome. — nach Orht. 59. des Jupiter und Eunomia —

Ihre Zahl war nicht immer gleich; bald hatte man zwey, bald drey, bald vier Grazien. Die alten Athenienser hatten zwey, Hegemone und Auxo — so auch die Lucedämonier, bey denen sie Phaenna und Cleta hiessen. Auf einem alten gemalten Glas heissen sie Gelasia, Lycoris und Comasia. Buonaruotti sulli vetri ant. p. 206. Fabretti Inscript. Montf. T. I, 110.

Hesiod hat drey, Aglaia, Thalia und Euphrosyne.

Homer Il. ϑ, 364. giebt sie zu Gespielinnen der Venus. Dieser kamen sie schon nach dem alten kosmogonischen Ideen zu; und da in der Folge Venus als Göttinn der Liebe dargestellt wurde, so mussten wieder die Grazien ihre Gefährtinnen seyn.

Als Gefährtinnen der Juno Il. ξ 267.

Nach der ältesten Vorstellung waren die Grazien bekleidet. Pausan. Racc. p. 309.

So sind sie um eine Ara. Montf, T. I, 109.

Wann man anfieng, sie nackend vorzustellen, wusste Pausanias nicht. Es scheint aber die Vorstellung der nackten Grazien sehr spät eingeführt worden zu seyn. Die Grazien, die Socrates verfertigte, waren bekleidet, so wie die Grazien des Apelles. Paus. I, c.

Wir haben kein gutes Werk mehr.

Das beste ist die Gruppe im Pal. Giustiniani. Sandr. 9.

Eine andere Gruppe ist in Villa Borghese. Montf. I, 110.

Eine dritte fand man in den Gärten Barberin's. Der Tronc ist sehr schön. Allen diesen Grazienstatüen fehlt der Kopf.

Nach den alten Attributen der Grazien hatte die eine eine Rose, die andere einen Würfel, die dritte einen Myrthenzwey. *)

Horen.

Trift man en Relief an Aren an. Es sind junge schöne bekleidete Mädchen im Reihentanz. Admir. Rom. tab. 72.

Bacchae.

Weibliche Figuren, die zu den Orgien und pompis bacchicis gehörten. Sie waren wegen der mannichfaltigen

*) Ueber die Horen und Grazien. Abh. Jena 1787.

und zuweilen ſehr freyen Körperſtellungen der Kunſt ſehr günſtig. Bacchae ſind entweder gewiſſe Weſen, welche den Bacchus begleiteten, und dann gehören ſie zum Faunengeſchlecht; oder Ideale der ſchönen Kunſt, dann ſind es ſchöne, jugendlich fein bekleidete weibliche Körper.

Man hat viele Statüen als Mänaden ergänzt, aber nur wenige ſind wirkliche Bacchantinnen. Viele haben eine ganz ruhige Stellung, und ſind eher Muſen, oder Nymphen. Bey einer in Florenz iſt noch der Reſt eines Dreyfuſses. Eine iſt im Capitol in langer Kleidung mit Feſtonen über die Nebris. Perrier 73. Montf. I, 160.

Eine andere in Gal. Giuſt. Sandr. 9. Die Arme ſind neu.

Im Muſ. Capitol. 36. iſt eine andere lang bekleidete Bacchantinn mit den Crotalos oder Klapperbleche; ſie ſteht auf dem Crupetion.

Andere ſind im Muſ. Flor. 55. 56. 57. Mon. Matt. 67—70.

Auf Reliefen, Gemmen und Vaſen ſind ſchöne Bacchantinnen.

Amazonen.

Schöne weibliche Figuren von ſchlankem Körper, kurz aufgeſchürzt, und auf eine eigne Art mit Helm und einer Pelta bewaffnet. Alles zuſammen macht eine ungemein ſchöne, der Kunſt ſehr vortheilhafte Figur.

Nach der Idee der Dichter ſollten die Amazonen nur Eine Bruſt haben; die Künſtler entfernten ſich aber hierin von der Fabel, und bildeten die Amazonen mit beyden Brüſten, weil ſich die Idee der Dichter nicht mit dem Begriff der Schönheit verträgt.

An den Statüen ſind die Köpfe meiſtens angeſetzt. Winkelmann macht die Bemerkung, daſs an den Statüen die Köpfe ohne Helme, auf den Basrelief mit Helmen gebildet ſeyn. Dieſes gilt blos von einigen; denn man ſindet auch Reliefe, wo die Amazonen ohne Helme erſcheinen.

Man nennt viele Statüen Amazonen, die ganz andre Figuren ſind. Z. E. Roſſi tab. 58. iſt eine Juno.

Eine ächte Amazone iſt im Muſ. Pio Clem. T. II, 58. Montf. IV, 14. ſie iſt auſſerordentlich im Anſehung der Drapperie und des Nackten; ehemals ſtand ſie in der Villa Mattei. Auf der Baſis ſteht: translata de Schola medicorum. (Racc. 109. Mon. Matt. 60.) Ehehin hieſs ſie das Spartaniſche Mädchen.*)

Eine war im Pallaſt Farneſe. Sie ſitzt zu Pferd, iſt verwundet und im Begriff zu fallen; vor ihr iſt eine andere auch zu Pferd. Man hat von keiner eine Zeichnung.

Die ſchönſte Amazone iſt eine zu Pferd aus Bronze zu Portici. Bronze di Ercol. 47.

Eine junge Amazoninn in Gal. Giuſt. mit der Pelta. Gal. Guiſt. 146. 147. Montf. IV, 14.

Auf dem Capitol (Muſ. Can. 46.) iſt eine verwundete; eine treſliche Figur.

Tänzerinnen.

Eine Tänzerinn, eine ſehr reizende Figur ſieht Visconti in einer Statüe im Muſ. Pio Clem.

*) Visconti hält ſie für eine Wettläuferinn, und findet den Sinn der Statüe im Pauſan. V, 16.

Zwölftes Capitel.

Diana — Nymphen — Flora — Cybele — Vesta — Juno.

Diana.

Eine weibliche, schlanke, jugendliche Schönheit mit entschlossenem Muthe verbunden, ist Diana's Ideal. Sie unterscheidet sich von vielen bekleideten weiblichen Figuren durch ihre aufgeschürzte Kleidung, durch Bogen und Pfeile. Von den Amazonen und Nymphen, die auch so gebildet werden, unterscheidet sie sich durch das schönere Ideal.

Die Idee der Diana ist sehr zusammengesetzt. In den ersten Zeiten war sie Symbol des Mondes; daher hat sie oft einen Mond auf dem Kopf. Mit dem Monde verband man die Idee, dass er Einfluss auf den menschlichen Körper habe, dass er Seuchen verursache; daher wurden der Diana schnelle Krankheiten, unerwartete Todesfälle beygelegt, daher führt sie, wie Apollo, Bogen und Pfeile. Diese aber machten sie in der Folge zur Göttin der Jagd. Vom Monde hatte man viele aberglaubische Begriffe, die Idee der Zauberey der Unterwelt; und Diana wurde Göttin der Zauberey — Göttin der Unterwelt, Hecate. Endlich wurden die Begriffe von ihr so verworren, dass man zwischen Diana, Luna und Hecate unterscheideu musste.

Im Orient war sie das Symbol der Natur: daher wurde ihre Statüe zu Ephesus mit vielen Brüsten gebildet, und um sich her hat sie starke und fruchtbare Thiere. Aus dieser Idee leitete sich eine andere ab, nach welcher sie das Symbol der Erde wurde, und so

kam ſie in Verbindung mit Veſta und Cybele. Endlich iſt ſie auch die Vorſteherinn der Geburten.

Bey dieſer Verſchiedenheit der Begriffe von ihr, muſste auch die Art, ſie in der Kunſt darzuſtellen, ſehr verſchieden ſeyn.

Man bildete ſie als Jägerinn mit aufgeſchürztem Gewande, mit Bogen und Pfeilen, bald ſtehend, bald im Lauf. Montf. T. I, 88. Suppl. I, 41. 1.

N. 2. iſt eine, welche der Diana des Praxiteles ähnlich iſt, die Pauſanias zu Anticyra ſah. Pauſ. Phoc. 355.

Eine andere iſt Gal. Giuſt. Montf. Suppl. I, 42. 1.

Eine laufende iſt zu Verſailles, man heiſt ſie κατ᾽ εξοχην Diana Venatrix. Montf. ib. 4.

Eine von Bronze iſt im Herc. II, 11. 12.

In ähnlichen Stellungen findet man ſie noch im Muſ. Flor. 19. Mon. Matt. 44. Villa Pamf. 9.

Eine auf eine eigne Weiſe aufgeſchürzte Diana iſt im Muſ. Pio Clem. III.

Als Diana Lucifera, Mond, Göttin der Nacht. Sie hat als ſolche Fackeln in der Hand, und einen Schleyer über den Kopf. Muſ. Cap. 18. Montf. I, 91. Sie hält die Fackel hinter ſich. Beger. Muſ. Br. 228. Auf Gemmen und Münzen erſcheint ſie oft ſo. Z. E. Stoſch. 12. v. Num. Sabin. Beg. T. B. 661. Criſpinae ib. 683. Valeriani ib. 739.

Diana in langer Kleidung, wie ſie zu einem Opfer geht, oder den Tanz der Nymphen anführt. Montf. I, 42. 2. iſt eher eine Iſis.

Diana Epheſia. Man hat ſie auf Statüen und Münzen. Sie iſt orientaliſche Idee in griechiſcher Kunſt. Iſis iſt das Symbol der Natur und der Erde, daher hat ſie

die Mauerkrone. Die Figuren der Thiere um sie herum sind sich nicht überall gleich. Die Ephesische Diana wurde an mehrern Orten verehrt. Daher wurden immer Symbole der ephesischen Diana hinzugesetzt oder einige weggelassen. *)

Einige der vorzüglichsten Statüen sind im Mus. Cap. im Mus. Pio Clem. bey Pr. Lancellotti bey Card. Albani. In der Gal. Giust. I, 132. Zu Dresden. Marbres de Dresde 149. Zu Florenz Mus. Flor. 20. Perrier. 18. Boissard, IV, 118.

Hecate.

Ist eine dreyfache Diana. Deswegen heisst sie triformis, und ist Göttinn des Hades. Im Cap. Mus. ist eine 2′ hoch aus Bronze. Montf. I, 90. Man bildete sie bald mit einem Leib und drey Köpfen, bald mit drey Leibern. Paus. Corinth. p. 72. Alcamenes soll der erste gewesen seyn, der die Diana als drey verschiedene Figuren bildete.

Nymphen.

Zeichnen sich durch eine nachläsige Kleidung, ein aufgeschürztes Gewand, ganz schlichte Haare und simple Coeffüre aus. Sie laufen, stehen, oder schlafen. Die letztere Vorstellung wird am häufigsten angetroffen. Montf. T. I, 220. Gal. Giust. 64—87. Episcop. 87. Marb. de Dresde 7. 10. Eine der schönsten soll zu S. Ildefonso seyn. Wassernymphen sind als Fontainenstücke angebracht, bald liegend, bald Wasserschöpfend. Montf. T. I, 35. 4.

Viele Statüen sind als Nymphen ergänzt, die es nicht sind. Gal. Giust. Mon. Matt. 51.

*) Menetries Symbolica Dianae Ephes. statua Rom. 1688. fol.

Eine weibliche liegendſchlafende Statüe in mehr als Lebensgröſse, auf dem Vatican, wird Cleopatra genennt. Dazu macht ſie eine kleine um den Arm gewundene Schlange. Dieſe vermeyntliche Schlange iſt aber ein Armband, und die Figur eine Nymphe. Das Gewand iſt herrlich. Montf. Suppl. V, 1. Sandr. Aa. Vielleicht iſts eine Figur von einem Todenmonument. Montf. II. Suppl. 3. Pridaux Marm. Oxon. 246.

Eine ähnliche aber weniger ſchöne iſt zu Florenz.

Eine ſchlafende Nymphe (oder Baccha) iſt im Muſ. Pio Clem. Sie hält eine Schlange. Vielleicht hatte ſie eine Verſtorbene angedeutet. M. P. Clem. T. III, 43.

Auf Gemmen trift man eben dieſe Vorſtellung an; ſie ſind aber modern.

Noch eine Figur von dem nämlichen Gehalt in Coloſſalgröſse war im Muſ. Odeſcalchi, nun zu S. Ildefonſo. Winkelmann Storia II, 264.

Flora.

Zur Göttinn Flora machten die Riſtoratori eine Menge weiblicher Figuren. Man gab ihnen einen Kranz in die Hand, und die Figur ward eine Flora. Andere haben einen Blumenkranz auf dem Kopf; iſt dieſer antik, ſo iſt das Bild eine Flora, ſonſt nicht. Die Hauptſtatüe iſt die Farneſiſche Flora, ſie iſt zweymal Lebensgröſse hoch, eine Statüe vom erſten Range, überaus fein gearbeitet, und von der vortreflichſten Drapperie. Antik iſt an ihr blos der Rumpf. Der Kopf die Hände und Füſse ſind ein Wezk des Guil. della Porta.

Mehrere ſind im Muſ. Capit. 45. in Villa Giuſtin. Sandr. Gg. iſt ſonderbar ergänzt, ſie hat eine Pfeife. Villa Pamfili. 38. Mon. Matt. 47.

Die im Muf. Vatic. wurde zu Tivoli in Villa Adriana gefunden, und vom Cavaceppi ergänzt.

Viele find falfch ergänzt. Manche find eher Mufen oder Venus, wie im Muf. Flor. 62. Icon. 20. 21.

Cybele.

Das Symbol der Erde. Sie fitzt, hat eine Mauerkrone, und oft neben fich einen Löwen. Hauptftücke find im Belvedere. Icon. IV. 14. Mit dem Löwen. Mon. Mat. 21. Villa Pamfili. Auf Münzen kommt fie oft vor. Montf. I, 1. 2. Suppl. I, 1. Boifsard. III, 133. IV, 95. VI, 37. Mon. ined. 8.

Vesta.

Ift mit Cybele einerley. Sie ift eine fitzende Matrone, und hat das Tympanum, das Symbol der Erde. Verfchiedene Statüen, welche man für Vefta hält, find nichts anders, als Matronen. Muf. Flor. 89.

Juno.

Das Ideal der Juno ift höchfte Schönheit einer Matrone, im höchften Ausdruck; ihre ganze Figur zeigt Majefiät, Hoheit und Stolz. Nie wird fie nackt, allemal ganz bekleidet vorgeftellt. Ihr Gewand ift weit, und in grofse Falten geworfen. Sie hat das Diadem und die Hafta als regina Deorum. Als Attribut giebt man ihr den Pfau. Urfprünglich ift fie das Symbol der Atmosphäre, im Gegenfatz der obern Luft. In diefer erzeugt fich der Regenbogen. Daher kommt ihr der Pfau zu, daher hat fie die Iris zur Gefährtinn. Noch ift um fie die Hebe, wegen der ewigen Jugend. Paufanias fagt, man habe fie auch mit dem Gukuk abgebildet.

Von der Juno hat man wenige Statüen; und diefe wenigen find überdiefs nichts als Portraite von Kaiferin-

nen, die ſich als Junonen abbilden lieſsen. Auf Gemmen, Reliefen und Münzen kommt ſie ſehr häufig vor.

Die Hauptſtatüe in Coloſſalform iſt im Pall. Ceſi. Roſsi 58. Beſonders ſchön iſt der Kopf und das Gewand. Ihr ähnliche Köpfe ſind in Villa Ludoviſi und im Pall. Barberini.

Juno regina im Pal. Giuſtiniani. Racc. 91. iſt eine treffliche Statüe, aber falſch ergänzt, es iſt eine Pudicitia.

Juno mit einem Kind, das ſie ſäugt, in Villa Albani, im päbſtlichen Garten Mon. ined. 14. iſt Juno mit dem kleinen Hercules.

Juno Lanuvina, hat über ihre Kleidung noch ein Hundsfell. So wurde ſie zu Lanuvium verehrt als Lar. Wie die Penates Lanuvini nach Rom kamen, kam ſie auch dahin und bekam Tempel uud Statüen. Eine Coloſſalſtatüe iſt im Muſ. Pio Clem. T. II, 21. Sie hat einen Wurfſpieſs und Schild, der aber modern iſt. Eine andere iſt im Muſ. Cap. 5. 6. 7.

Juno regina aus Porphyr in Lebensgröſse in Villa Borgheſe. Ein Wunder der Kunſt iſt das Gewand. Storia degli arti. Es iſt eher eine Muſe, als Juno. Muſ. Flor. 2. iſt eine wahre Juno.

In Gal. Giuſt. iſt eine uralte Statüe, die man Veſta nennt — es iſt eine Juno. Montf. I, 21. Sandr. T. II, 48. g. Eine ähnliche beſaſs Card. Gualtieri. Montf. Suppl. I, 22.

Juno mit einer Patera. Montf. I, 21, c. Dieſe Vorſtellung wird oft angetroffen. Die Schale gehörte zur Libation, und war Zeichen der göttlichen Verehrung.

Auf Münzen iſt Juno mit einem Ziegenfell über den Kopf und bewaffnet. Beger Theſ. 568. 580.

Dreyzehntes Capitel.

Ceres — Abundantia — Fortuna — Pietas — Pax — Victoria — Spes — Nemesis — Pomona.

Ceres.

Ist eine bekleidete weibliche Figur von gesetzem Alter. Ihre Attribute sind Kornähren, oder Mohnhäupter in der Hand, oder sie trägt ein Füllhorn. Wenn die Hände fehlen, ists unmöglich zu bestimmen, ob eine Statüe eine Ceres sey oder nicht.

Eine schöne Statüe ist im Mus. Pio Clem. Der Rumpf besteht aus einem gelbgestreiften Marmor.

Mus. Capitol. IX. Mon. ined. tab. 26. ist nun im Mus. Clem. Verdächtig sind an ihr der Fichtenkranz und die Fackel.

Zwey sind in Gal. Giust. Montf. Suppl. I, 28. ohne Verdienst und schlecht restaurirt. Villa Borghese. Boissard VI, 56. 60.

Ceres ist häufig auf Münzen. Beger 619. 663. und Gemmen.

Abundantia.

Ist nichts anders, als Ceres; sie hat die nämlichen Attribute.

Ein Hauptstück Racc. 133. Boissard VI, 65. Montf. I, 199. 4. 205.

Kaiserinnen liessen sich auch so vorstellen. Gal. Giust. I, 20. Stat. di S. Marco 2, 40. sind offenbare Kaiserinnen. Horaz Carm. Sec.

Jam Fides, et Pax, et Honor, Pudorque
Priſcus, et neglecta redire Virtus
Audet; apparetque beata pleno
Copia cornu.

Fortuna.

Ihre Vorſtellung hat mit der vorigen Ähnlichkeit. Sie iſt eine bekleidete weibliche Figur, welche in einer Hand ein Füllhorn, und in der andern ein Steuerruder hält.

Man hat verſchiedene Statüen von ihr. Muſ. Clement. T. II, 12.

Monum. Matt. 62. 64. Hier iſt Eine falſch ergänzt, und hat zwey Füllhörner. Gal. Giuſt. — Manchmal haben ſie den Modius auf dem Kopf. Cavacep. IV. 51. Montf. T. I, 197. 4. Aus No. 1. ebendaſ. ſieht man, wie dieſe Idee entſtand. Auf Münzen iſt ſie oft mit der Umſchrift: Fortuna.

Viele Kaiſerinnen lieſsen ſich als Fortuna abbilden.

Pietas Auguſta.

Boiſs. V, 11. iſt blos Portraitſtatüe einer Kaiſerin. Auf Münzen ſind die Kaiſerinnen ſehr oft als Pietas abgebildet. Sie wird entweder mit einem Storche und Kindern neben ſich, oder auf einen Altar Weihrauch ſtreuend vorgeſtellt. Croyac num. imper. T. 43. n. 14.

Pax.

Kommt blos auf Münzen vor, und hat keine eigenen Attribute. Er entlehnt ſie vom Mercur und der Ceres, Num. Auguſt. ap. Beger 608. 609.

Victoria.

Eine geflügelte, weibliche jugendliche Figur — hat einen Palmzweig oder Olivenkranz in der Hand. Die

vornehmsten sind im Mus. Flor. 70. Villa Pamfili 23. 86. Mus. Pio Clem. T. II, 11. Zu Athen war eine Victoria ohne Flügel. Paus. Montf. I, 209.

Man gesellte sie zu andern Gottheiten. Z. E. Jupiter zu Olymp, Minerva zu Athen, zu Athletenstatüen etc.

Bey Trophäen, Triumphbögen — stand sie meistens hinter den Imperatoren. Mon. Triumph. Titi Imper. in Admirand. Rom.

Auf Münzen ist sie sehr häufig; auch auf Gemmen.

Spes.

Eine Dea Spes ist in Villa Ludovisi. Sie fäſst auf eine eigene Art das Gewand an. Wahrscheinlich war die Isis, die zu Pompeii im Tempel der Isis gefunden wurde, in ältern Zeiten eine Dea Spes, und wurde erst in der Folge von den Pompejanern zu einer Fortuna umgeschaffen. Auf Gemmen, Münzen, Reliefen ist sie häufig. Beger 698.

Nemesis.

Symbol des Ebenmaaſses. Homer hatte schon die Idee, aber personificirt kannte er sie noch nicht. — Aristoteles erklärt sie, für den Unwillen, welchen die Götter am Glück der Unwürdigen und dessen unwürdigen Gebrauche haben. Agoracritus bildete eine Venus zu einer Nemesis um, welche nach Rhamnus kam.

In einer Hymne des Misodemus erscheint sie geflügelt, hebt mit der einen Hand das Gewand der Brust in die Höhe, und blickt in den Busen. — Sie beugt den Arm zur Brust zurück, als ob sie vom Finger zum Elnbogen messe. — Sie hat ein Rad unter ihren Füſsen, und in der linken Hand einen Zaum.

Die Statüe im Muſ. Pio Clem. II, 13. iſt drey Fuſs hoch, und hält mit der Linken ihr Kleid an der Schulter zuſammen. Muſ. Flor. 65. Sie ſcheint in den Buſen zu ſpucken ad averuncandum malum. Auf Münzen und Gemmen. Montf. I, 199. Suppl. I, 74.

Pomona.

Wird wegen des Schooſses voll Obſt ſo genennt. Die Idee wurde von Dichtern und Künſtlern aufgenommen. Eine iſt zu Wiltonshouſe, eine im Pall. Borgheſe. Mon. Matt. 48—50. Montf. I, 184.

Vierzehntes Capitel.

Proſerpina — Hygia — Minerva — Dea Roma — Muſen — Pudicitia — Dido — Meduſa — Furien — Veſtalen — Sibyllen.

Proſerpina.

Eine junge Frauensperſon im Nachdenken. So iſt eine Statüe in Lebensgröſse bey Card. Albani. Eine andere in Florenz, ehemals in Villa Med., man nennt ſie auch Veturia, die Mutter des Camillus, andere heiſſen ſie Sabina. Sie iſt eine ſchöne weibliche Figur. Epiſcop. 43.

Hygia.

Eine ernſthafte Frauensperſon mit einer Schlange, welche ſie bald neben ſich hat, bald in der Hand hält, und aus einer Schale trinken läſst.

Sie ist verwandt mit der

Minerva.*)

Das Symbol der Weisheit. Bewaffnet ist sie Pallas, und ist das Symbol der Kriegsklugheit. Daher begleitet sie immer die Helden, vornemlich den Hercules — Daher hatte sie im Trojanischen Kriege so viel Antheil an den Schlachten, und Unternehmungen. Unbewaffnet ist sie Minerva — Symbol der Erfindung und aller Angelegenheiten, quae rem domesticam spectant. Daher alle die Mythen, welche sich auf solche Erfindungen beziehen.

Bewaffnet hat sie den Helm auf, einen Brustharnisch mit dem Medusenkopf, Schild und Spiess. Diese letztern sind insgemein modern. Unbewaffnet ist sie immer im langen Gewande. Ihr Ideal ist Schönheit voll Majestät, mit etwas Strenge im Gesicht. Ihr Gewand hat grosse Falten —

Ihre Attribute sind verschieden; gemeiniglich hat sie die Nachteule — vom Schutz der Stadt Athen, deren Devise dieser Vogel war. Manchmal hat sie eine Schale und eine Schlange.

Phidias war der Urheber des Ideals der Minerva. Er verfertigte mehrere Statüen von ihr. Die berühmteste stand im Parthenon zu Athen, und diese hiess καλλιμορφος. Eine andere bildete er mit einem Schlüssel in der Hand, weil sie Schutzgöttin der Acropolis war. Eine dritte aus Bronze kam mit Aemilius aus Macedonien nach Rom. Plin. 34. 19. 1.

*) Abhandlung über Minerva von Moriz in dessen Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. 2 Jahrg. 2 St. Rahmdohr. T. II, 24.

Myron bildete ebenfalls eine berühmte Minerva aus Bronze.

Für die schönste hält man die in Villa Albani. Stor. T. I. tab. Cavaceppi hat sie aus Marmor ergänzt.

Eine uralte, noch aus den Zeiten vor der schönen Kunst, in Villa Alb. Mon. ined. 17. aus Marmor. Eine der berühmtesten ist im Pal. Giustin. Sandr. I, 6, aus Marmor. Racc. 84. Man heisst sie Minerva Sospitatrix.

Im Mus. Pio Clem. ist eine bekleidete Minerva, ohne Helm. An ihrer Kleidung glaubt Visconti die διπλαξ zu erkennen. Mus. Pio Clem. III, 37. Bey der Ergänzung gab man ihr den Helm in die eine, und einen Oelzweig in die andere Hand, so ward sie eine Minerva pacifera.

Andere sind in Villa Ludovisi, im Pall. Rospigl zu Venedig in Colossalgröfse mit einem modernen Kopf, aus Marmor. Zwey sind zu Oxford in Marmor Arundel. Boissard IV, 62.

Montf. I. tab. 79. 3. ist bey Card. Alb. Montf. Tab. 80. 1. Mus. Capit. Montf. Suppl. I, 39. 40.

Eine sehr schöne fand man im Herculan.

Schöne Büsten findet man oft. Ein Hauptstück ist eine Colossalbüste aus Marmor in Venedig in der Marcus Bibliotheck.

Dea Roma.

Ist der Pallas ganz ähnlich, ihr Gesicht ist sehr ernsthaft. Sie hat den Helm auf, und ist in langer Kleidung. Auf dem Capitol sind zwey Statüen von ihr. Die Hauptstatüe ist unter dem Porticus. Valesii diss. sopra tre Statue del Campidoglio. in Dissert. dell' Ac. di Cortona I, 103. Eine Colossalstatüe in Villa Negroni;

zwey andere in Villa Medici. Im Muſ. Pio Clem. iſt ſie ſitzend mit dem Helm auf dem Kopf und dem Parazonium. Eine Roma triumphans in Gal. Giuſt. Montf. T. I, 192. Montf. T. I, 88. Die Stadt Antiochia, im Muſ. Pio Clem. T. III, 46. Ein ſehr ſeltenes Stück. Sie iſt, wie ſie auf Münzen vorkommt.

Muſen.

Schöne, junge, bekleidete weibliche Figuren, mit verſchiedenen Inſtrumenten, Masken, Rollen in der Hand.

Die Idee der Muſen iſt ſehr alt.

Ihren Sitz hatten ſie auf dem Helicon, weil die älteſten Dichter aus Böotien waren.

Ihre Zahl war nicht immer gleich. Zuerſt waren nur drey Muſen, Melete, Mneme und Aöde, weil in dieſen Zeiten alle Weisheit im Gedicht enthalten war, deſſen Natur man von der Meditation, dem Gedächtniſs und dem Geſang ableitete. Pauſ. IX, 29. Cicero N. D. III, 21. Daher war auch nach einigen Mythographen Mnemoſyne die Muttter der Muſen. Bey Homer Il. ω. kommen ſchon die neun Muſen vor, auch bey Heſiod. Theog. 57. aber beyde Stellen ſind untergeſchoben.

Als in der Folge die Theile der Dichtkunſt und Muſik ſich vermehrten, vermehrte man auch die Zahl der Muſen, und ſetze ſie auf neun.

Ihr Geſchäft auf dem Olympus iſt von dem Geſchäft der Dichter und Sänger bey den Gaſtmalen der Könige hergeleitet. Sie beſingen beym Gaſtmal der Götter die Thaten derſelben.

Alle neun Muſen trift man ſelten beyſammen an. Im Muſ. Pio Clement iſt ein Zimmer, in welchem neun Muſen ſind — la Sala delle Muſe. Einige ſind ſehr

ſchön, andere mittelmäſsig. Man fand ſie in Villa Hadriani. Volpato hatte eine Muſenſammlung, welche der König von Schweden kaufte. Notizie delle b. Arti. 1744.

Zu S. Ildsfonſo iſt eine Reihe von Muſen, wozu Nochier ein Schüler des Bernini einen Apollo verfertigte.

Die Attribute ſind oft ergänzt.

1) Calliope die epiſche Muſe. Ihr Attribut iſt die Rolle. — Die Feder bey Montf. T. I, 58. iſt eine lächerliche Ergänzung.

2) Thalia, hat die komiſche Maske, manchmal ein Pedum, oder auch eine Flöte. Montf. I, 58. 4. Manchmal hat ſie ein Ziegenfell um den Leib. So iſt die bey Volpato. Icon. 43. Muſ. Capitol.

3) Melpomene hat die tragiſche Maske, und Keule, manchmal auch den Cothurnus. Bisweilen einen Dolch. Montf. l. c. 57. 3.

4) Urania, die Muſe der Aſtronomie, hat eine Himmelskugel. Dieſe iſt oft modern. Neuere geben ihr auch einen Cirkel. Montf. l. c. 58. 3, Icon. 22.

5) Terpſichone, die Muſe der Chöre, die nach der Lyra tanzen. Montf. l. c. 57. 4.

6) Erato mit einem Saiteninſtrument ohne Reſonanzboden. Cithara. Montf. 57. 5.

7) Euterpe mit der einfachen, oder doppelten Flöte für die hohe und niedre Octav. ib. 57. 2.

8) Clio, mit der Rolle. Die Trompete iſt modern. l. c. 57. 1.

9) Polyhymnia tab. 58. loquitur geſtu als Muſe der Patomime. Eine ſchöne iſt ein Gemähld im Herculan.

Auf Todenurnen ſind oft alle neune beyſammen. Manchmal ſindet man drey Muſen alleine mit verſchiedenen muſikaliſchen Inſtrumeuten. Dieſe beziechen ſich auf die drey verſchiedenen Tonarten, die diatoniſche, chromatiſche und harmoniſche. Eprigr. Antipatri Sidonii in Brunck. Anthol. T. II, p. 15. Heyne priſcae artis opera etc.

Auf Reliſen haben ſie manchmal Federn im Haarputz — dieſes bezieht ſich auf die Fabel der Pieriden.

Das wichtigſte Stück iſt die Barberiniſche Muſe zweymal Lebensgröſse mit der Lyra: es iſt eines der älteſten Stücke, und aus ihm abſtrahirte Winkelmann die Idee des alten griechiſchen Stils. Winkelmann. Stor. delle Arti.

Kaiſerinnen lieſsen ſich oft als Muſen bilden. Mon. Matt. 32. Im Muſ. Pio Clem. iſt eine römiſche Dame mit einem Kopfſchmuck aus den Zeiten der Flavier als Muſe. Muſ. Pio Clem. III, 25.

Pudicitia.

Sie zeichnet ein langes Gewand aus, das bis auf die Füſse geht, unter dem die Hände verborgen ſind. So lieſsen ſich die Kaiſerinnen gewöhnlich vorſtellen. Eine ſolche iſt Montf. III, 17. 2. 3. Fauſtina im Capitol. Der Kopf iſt modern vom Mich. Angelo. Die Hände ſind frey, aber das lange, bedeckende Gewand macht ſie zur Pudicitia. Boiſsard. IV, 60. 61. Num. Otacillae. ap. Beg. 731. Etruſcillae ib. 733.

Dido.

Wird eine ganz bekleidete weibliche Figur genennt, die auf einer Ara ſitzt. Ihre entblöſsten Füſse machen

ſie zur Dido. Sie ſcheint ganz in Traurigkeit verſunken. Der rechte Arm iſt ergänzt. Montf. III, t. 19. 3. Muſ. Pio Clem. T. II, 40.

Meduſa.

Keine Statüe hat man, aber eine herrliche Büſte im Pall, Rondanini. Auf Gemmen findet man ſie auch. Stoſch.

Furien.

Wir haben keine Statüen von ihnen. Aber die Alten hatten viele. Pauſan ſahe ſie in Cerynia. Achiac. p. 233. Warſcheinlich wurden ſie wie Meduſa gebildet. Leſſing im Laocon behauptet, die Alten hätten keine Furien gebildet. Die ſchrecklichen der Dichter bildeten ſie wohl nicht, aber daſs ſie nicht die Idee in der Kunſt annehmlicher vorgetragen haben, iſt nicht zu läugnen. An Todendenkmalen ſind ſie weibliche Figuren mit zerſtreuten Haaren. —

Veſtalen.

Nennt man weibliche Figuren, wegen des über den Kopf gezogenen Gewandes. Es ſind nichts anders als opfernde Damen. Einige darunter ſind vorzüglich.

Zu Dresden ſind drey, welche unter die erſten Entdeckungen im Herculan gehörten. Eine davon heiſst man Tuccia, ſie hat ein Cribrum. Das Gewand iſt im ſchönſten griechiſchen Geſchmack. Das Cribrum, das ſie zur Tuccia macht, iſt modern. Die Geſchichte erzählt Plin. H. N. 28. 23. — Eine ſolche Idee iſt bey Montf. T. I. Suppl.

Die Idee wurde durch eine Statüe im Pall. Farneſe veranlaſst, wo eine weibliche Figur mit über den

Kopf gezogenem Gewand etwas in der Hand hat, das einem Sieb ähnlich sieht — sie ist aber nichts anders, als eine opfernde Dame.

Nachher ergänzte man mehrere Statüen als Tuccia. Andere Vestalinnen sind in Florenz Mus. Flor. 98. Zu Venedig Stat. di S. Marco I, 47.

Sibyllae.

Sind schön bekleidete weibliche Figuren — ihre Benennung ist eine Grille.

Zwey Sibyllen sind im Pall. Giust. Sandr. u. w. Sibylla Tiburtina, ganz ägyptisch in Villa Este zu Tivoli.

Zu Versailles. Montf. Suppl. II, 3.

Im Mus. Cap. ist ein altes hessliches Weib. Winkelmann hält sie für Hecuba, im Moment als Astyanax vom Thurm zu Troja gestürzt wird. Andere nennen sie praefica. Montf. III. Mus. Cap. 62. Racc. 25.

Baccha Racc. 103. Montf. Suppl. II. — Ein altes betrunkenes Weib. — Ehemals war diese Statüe bey Card. Ottoboni, nun im Capitol. Mus. Cap. 37.

VII.

Weibliche historische Figuren.

Funfzehntes Capitel.

Portraitstatüen der Kaiserinnen.

Portraitstatüen von weiblichen Personen sind entweder mit bestimmten Namen, oder grossentheils unbekannt.

Porcia.

Ist die erste bekannte weibliche Portraitstatüe zu Wiltonshouse und Versailles. Sie hat eine Medaille

am Hals mit des Brutus Bildniſs, und iſt gegen die Sitte der Römer ganz nackt.

Livia.

Man hat viele Büſten, aber wenig Statüen von ihr — iſt eine ſehr angenehme Frau, mit einem runden Geſicht voll Reiz. In Statüen wird ſie insgemein als Göttin gebildet. Als Pietas, ehemals im Pall. Mattei, nun als Pudicitia im Muſ. Pio Clement. T. II, 14. Beger Th. Br. III. 338. Als Pudicitia in Villa Pamfili.

In Villa Albani iſt ein Coloſſalkopf. Winkelmann Storia etc.

Agrippina, Gemahlin des Germanicus.

Eine Hauptſtatüe iſt zu Dresden — im hohen Stil gearbeitet, ſie ſitzt und iſt im Nachdenken vertieft, und ſtützt den Kopf in die Hand. Sie iſt gröſser als die Natur. Man heiſst ſie Agrippina der Ähnlickeit ihres Bildniſſes wegen. Allein nach Caſanova Ragg. p. 23. ſoll die Statüe ganz im alten griechiſchen Stil gearbeitet, und der Kopf modern ſeyn. Eine im Muſ. Cap. 58. Muſ. Flor. 89. und noch eine in Villa Albani. Keine iſt zuverläſsig. Es ſind römiſche Damen. Selbſt der Kopfputz an ihnen iſt verſchieden. Montf. Suppl. T. III. tab. 10. 2. Auf Münzen iſt ihre Coeffüre ſehr einfach,*) auf Büſten aber iſt ſie geſuchter. Beger num. Theſ. Br. p. 616.

Agrippina Mutter des Nero.

Als Iſis iſt eine ſchöne Statüe von ihr im Pall. Barberini Montf. III, 16. 2. Racc. 93.

*) Nicht immer. Sie iſt oft ſehr zuſammengeſetzt. Sieh. Journal der Moden und des Luxus. Marz. April. 1798.

Bey Porrioni ist eine kleine Bronze, wo sie als Pelles vorgestellt ist.

Julia Titi.

Charakterisirt sich durch ein männliches Gesicht, und die ihr ganz eigene Coeffüre. Montf. III, 24. 4. Man hat viele Büsten von ihr. Statüen sind im Mus. Clem. T. II, 51. Als Venus im Mus. Cap. 54. Zu Venedig. Statue di San Marco I, 15. Eine Büste im Mus. Cap. 2. 24.

Berenice in Villa Pamfili.

Julia, Tiberius Gemahlinn. Boiss. V, 11.

Domitia, die Gemahlin Domitians, gefunden an der Via Cassia. Sie ist im Mus. Pio Clement, T. III, 5.

Aus der Familie des Trajans hat man viele Statüen und Büsten.

Plotina, Gemahlinn. Trajan's. Boiss. II, 53. Mus. Cap. II, 30. Montf. III, 16. 3.

Marciana Schwester Trajan's Mus. Cap. II, 31. Stat. di S. Marco I, 20. im Pall. Mattei als Ceres. Mon. Matt. 86. an dieser Statüe ist der Kopf modern. Villa Pamfili Büste. Mathidia filia Marciana. Mus. Cap. 32. Auf Münzen, Gemmen, Büsten. Beger Th. Brand. num. 652. Büste in Ville Pamfili.

Sabina Adriani.

Eine Hauptstatüe war ehehin in Villa Mattei, nun im Mus. Pio Clem. T. III, 8. Montf. III, 17. 2.

Sie ist als Venus vorgestellt, mit einem fein anliegendem Gewand. Ihre Schulter ist entblöst. Dieses kan man aus Apollon. Rh. I, 744. erläutern.

Einige nennnen sie Livia, andere, wie Winkelmann (Storia T. I,) halten sie für eine Muse, weil sie den

Cothurn hat. Sie hat viel Majeſtät und Sanftmuth — ihr Gewand iſt ſehr ſchön. Es werden darunter die ſchönſten Theile des weiblichen Körpers ſichtbar. Der Kopf iſt modern. Montf. Matt. I. 62. Eine andre Boiſſard. III, 147.

Fauſtinas des Antoninus Pius Gemahlinn.

Iſt oft in Münzen, Gemmen und Büſten. Sie zeichnete ſich durch ihre Thurmähnliche Coeffüre aus. Montf. III, 24. 5. Beger T. Br. III, 345.

Eine Statüe von ihr iſt im Muſ. Cap. II. im Pall. Matt. Mon. Mat. tab. 91.

Eine ſchöne Büſte iſt bekannt gemacht in monum. 1784. p. 34. tab. III.

Fauſtina Marc. Aurel's Gemahlin.

Ein kleines Geſicht voll Reiz und Anmuth, und ein etwas freyer Blick zeichnet ſie aus. — Man hielt eine Gruppe in Villa Borgheſe für ſie mit dem Fechter.

Als Pudicitia iſt ſie im Capitol. Rac. 17. Montf. III, 17. 3. Eine andere im Muſ. Cap. III, 43. und zu Venedig Stat. di S. Marco. I, 25.

Lucilla Lucii Veri. Boiſſard. III, 149. Montf. T. III, 18. 1.

Crispina Commodi. im Muſ. Pio Clem. als Venus ergänzt. T. III. Racc. 108. Montf. III, 18. 2. als Ceres in Villa Mattei.

Der ſchöne Kopf dieſer Kaiſerin wurde zu Frascati gefunden, er wurde auf einem ſchön bekleideten weiblichen Tronc geſetzt.

Julia Mammaea.

Im Capitol als Pudicitia Muſ. Cap. 44. Montf. III, 18. 4. Boiſs. II, 63.

Julia Paula Beger T. B. III, 550. Stat. Coloſſ. Pall. Borgheſe.

Salonina Boiſsard. IV, 181. Montf. III, 19. 1.

Julia Septimii Severi.

In Villa Pamfili als Pudicitia. Büſten ſind mehrere.

Salluſtia Barbia Urbiana.

Als Venus im Muſ. Clem. T. II, 52.

Viele Portraitſtatüen kennt man nicht, dann unterſcheidet man ſie nur als Römerinnen oder Griechinnen. Es giebt deren ſehr viele, ſie ſind vorzüglich nach dem Gewand zu ſchätzen. Die Antiquaren machten zwey Claſſen der Statuae incognitae, 1) Sabinae. 2) Veſtales. Oft nennt man ſie blos Matronae. Dieſe Claſſe hat viel ſchönes. Muſ. Flor. 88. 89. 90.

VIII.
Thiere.

Sechzehentes Capitel.
Thierideale.

Bey den Thieren kommt es auf die Wahrheit der Nachbildung der Natur an, auf die Wahl der Race, und auf die Idealiſirung der thieriſchen Form.

Die gröſste Sammlung von Thieren iſt im Muſ. Pio Clement.

Löwen.

Die gröſſeſten und berühmteſten ſind in Venedig, vor dem Eingange des Arſenals, zehen Fuſs hoch, aus weiſsem

Marmor. Sie ſtanden ehemals im Piräeus zu Athen. Im Jahr 1687. brachte ſie der Doge Moroſini, nach der Einnahm von Athen, nach Venedig. Einer iſt auf der Treppe im Pall. Barberini, ein anderer zu Florenz.

Auf dem Capitol iſt ein Löwe, der ein Pferd zerreiſst. Die alten Theile ſind ungemein ſchön.

Wölſin.

Eine hetruscische aus Bronze mit Romulus und Remus, auf dem Capitol. Boiſs. II. Eine andere in Dresden. Marbr. de Dresde. 147.

Ein Eber in der Florentiner Gallerie iſt ſehr ſchön. Muſ. Flor. 69. Im Brand der Gallerie 1768 litte er, wurde aber wieder hergeſtellt.

Hunde.

Ein paar berühmte Hunde ſind im Muſ. Pio Clem. Boiſs. I; zwey andre auf dem Capitol.

Ein ſchöner Bock iſt im Pall. Giuſtiniani. Stoſch zog ihn dem Apollo in Belvedere vor.

Pferde.

Im Herculan wurden einige ſchöne Pferde gefunden.

Zu Rom ſind: das Pferd, welches von den Löwen zerriſſen wird; die Pferde der Dioskuren; ein kleines Pferd in Villa Mattei; deſſen Anatomie bewundert wird. Das Pferd des Marc Aurel.

Zu Venedig, über der Marcuskirche ſtehen vier Pferde von mehr als Lebensgröſse, von vergoldetem Bronze. Sie wurden nach der Eroberung von Conſtantinopel, aus dieſer Stadt nach Venedig gebracht. Stat. di S. Marco II, 34—46.

II.

B ü ſt e n.

Siebzehntes Capitel.

Büſten ſind zerſtümmelte Statüen. Abbildungen derſelben. Aehnlichkeit.

Büſten hieſsen bey den Alten Imagines, Marmora, thoraces, προτομαι. Der Name Büſte kommt von buſtum her, und dieſe Kunſtwerke wurden alſo genennt, weil ſie oft auf monumentis ſepulcralibus angebracht wurden. Muſ. Pio Clem. T. VI.

Ein groſer Theil unſrer Büſten waren ehehin Statüen. Dieſe wurden zerbrochen; und aus den Bruchſtücken machte man Büſten.

Die Baſis der Büſten iſt gewöhnlich neu.

Sammlungen von Büſten ſind:

Fulvii Urſini Imagines illuſtrium. Editio 1ma et perrara Rom. 1569. Die zweyte zu Antwerpen 1598.

Jac. Gronov. Theſ. Antiq. Graec. T. I. II. III. Die Zeichnungen ſind ſchlecht, die Erklärung gelehrt, aber ohne allen Geſchmack.

Joan. Petr. Bellori imagines veterum Rom. 1685. iſt das beſte Werk.

Auguſtini Veneti Icones graecorum. Sein Werk wurde 1569 zu Rom vollendet, aber erſt 1648 zu Padua herausgegeben.

Iconographia von Canini Rom. 1669. fol. Die Kupferſtiche ſind ſchätzbar, der Text aber iſt elend. Eben ſo

elend ist die französische Uebersetzung, die 1731. 4. zu Amsterdam herauskam.

Effigies virorum ac feminarum illustrium, vol. IV. Lugd. Bat. Die Figuren sind die nämlichen, welche im Gronovischen Thesaurus vorkommen.

Grosse Sammlungen von Büsten sind, im Mus. Capitol. Herculan. Gal. Giustiniana, Villa Albani.

Die Büsten sind gröfstentheils aus Marmor; einige aus Bronze, und wenige aus Achat und andern edlern Steinen.

Man zierte mit Büsten die Palästrä, Tempel, Atria, Bibliothecken, und Schauspielhäuser.

Zu Rom war es das Zeichen eines Gelehrten, wenn sein Bildnifs in einer Bibliotheck aufgestellt wurde.

Eine eigene Classe von Büsten sind die Hermen,*) an denen nur der Kopf, oder zugleich die Brust und ein Theil des Leibes, ausgearbeitet wurde, und die unten in einen viereckigten, zugespitzten Pfahl sich endigten, der zugleich das Fufsgestell ausmachte.

Solche Hermen waren in Griechenland sehr üblich; einige waren Werke der rohen, andere Werke der schönen Kunst.

Zu Athen standen solche Hermen vor allen Häusern, auf den öffentlichen Plätzen und Strafsen, die von ihren Bestimmungen ihren Namen erhielten. In der Stadt war Mercur, auf dem Lande Terminus, der Gränzgott.

Diese Hermen waren res sacra, und wurden mit Kränzen geschmückt. Theophr. Charact. ined. 17. και εισελθὼν

*) Ab ερμαιος λιθος, i. e. τετράγωνος. Suidas.

ἐισω ϛεφανῶν τȣς ἑρμαφροδιτȣς ὅλην τὴν ἡμεραν. Wer ſich an ihnen vergriff, wurde als Sacrilegus behandelt.

Die ſchöne Kunſt erweiterte dieſe Idee, und ſetzte Bildniſſe von Göttern, Helden, Staatsmännern und Philoſophen auf Pfähle.

Einige Hermen hatten zwey Köpfe. Man deutete dieſe ſonſt auf den Janus; aber dieſer war keine griechiſche, ſondern eine italieniſche Gottheit. Sie hatten zwey Köpfe, weil ſie an doppelten Sraſsen, an den Thüren der Tempel ſtanden. Gewöhnlich war der eine ein Mercurkopf, der andere ein Hercules, oder Amor. — Daher der Ausdruck ἑρμηρακλης, ἑρμηρως, ἑρμαφροδιτος.

Die Hermen ſind ordentlich nackt, ſelten bekleidet, und ohne Attribute. Daher iſt Hercules mit Löwenhaut und Keule als Herme eine äuſserſte Seltenheit. Bellori tab. 90.

Imagines clypeatae, imagines in clypeo, und clypei ſind Büſten en Medaillon, der Kopf ſteht ganz frey. Bellori tab. 35. 64. 79. Man ſchmückte damit die Tempel und die Atria. — Unter den Kaiſern wurden imagines clypeatae an die Feldzeichen aufgehangen. —

Die Alten drückten in ihren imaginibus aus

1) die Ähnlichkeit, aber nur bis zu einem gewiſſen Grad. Fehler drückten ſie nicht aus.

2) Den Ausdruck der Seele.

Bey der Erklärung der Büſten iſt die Hauptfrage, woraus erkennt man, daſs eine Büſte dieſe oder jene Perſon vorſtelle? Gottheiten erkennt man leicht, aber weit ſchwerer ſind Portraite zu erkennen. Die Hülfsmittel ſind:

1) Die Schrift, die darunter ist; aber diese ist oft falsch — oft gehört der Kopf nicht zum Würfel.

2) Vergleichung mit andern Kunstwerken. Man vergleicht Büste mit Büste. Dieses ist gut, wenn die eine Büste würklich das ist, was sie seyn soll. Man vergleicht auch Büsten mit Gemmen sehr oft. Dieses ist petitio principii.

3) Münzen. Diese sind die besten Hülfsmittel. Aber oft ist es schwer, einen Kopf, den man en profil kennt, auch en face zu erkennen.

Viele Portraite sind blose Ideale. Homer, Plato u. s. w.

Viel Betrug ist mit Köpfen gespielt worden. Z. B. Isis in Turin.

Philosophical Transactions LIX, 2. Observations on an supposed antique Bust at Turin. Lond. 1763. by Wortly Montagu und de inscriptione quadam aegyptiaca Taurini inventa, epistola ad Academ. Londinensem et Parisiensem data Rom. 1761.

Masken.

Ficcoroni le maschere sceniche. Rom. 1736.

III.

Reliefe.

Achtzehntes Capitel.

Was Reliefe ſind. Wo ſie angebracht wurden. Welche Süjets auf Reliefen ausführbar ſind.

Reliefe nennt man Werke der bildenden Kunſt, auf einer Oberfläche, in harten oder weichen Maſſen, aus welcher die Figuren mehr oder weniger hervortreten.

Daher heiſsen ſie Alto rilievo, mezzo rilievo, und baſſo rilievo. Der Franzos kennt nur haut relief und bas relief.

Die Griechen nennten die Reliefe τορευματα, αναγλυφα, opera caelata.

Die Fläche worauf das Relief gearbeitet wird iſt

1) eben. So iſt ſie an Verzierungen der Gebäude, Zimmer und an Sarcophagen.

2) convex — ſo iſt ſie an verſchiedenen Aren.

Die Abſicht warum Reliefe verfertigt werden, iſt

1) bloſs die Abſicht die man bey der Verfertigung irgend eines andern Kunſtwerkes hat; ein Werk der Kunſt zu liefern, das Vergnügen gewährt.

2) kann man die Abſicht haben, ſie mit andern Kunſtwerken zu verbinden, um dieſen dadurch einen gröſſern Grad von Schmuck zu geben. So wendet man die Reliefe bey Gebäuden an, als Zierrathen an Frieſen, Säulen, Kränzen. — So macht man an Vaſen, an Schmuck der Menſchen, an Todenurnen, Reliefe u. ſ. w.

Nach dem Orte, wo die Reliefe angebracht ſind, ſind ſie

1) bewegliche, an Sarcophagen, Vaſen und Urnen.

2) unbewegliche, an Gebäuden und Zimmern.

Die Kunſt Reliefe zu verfertigen, wird unter die Bildhauerkunſt gerechnet; denn man bedient ſich aller Maſſen dazu, welche der Bildhauer gebrancht, und der Künſtler arbeitet mit eben den Inſtrumenten, und verfährt bey der Bildung eines Reliefs eben ſo, wie der Bildhauer bey runden Werken verfährt.

Von der Malerey borgt das Relief, die Regeln der Gruppirung auf einem Tableau, einige Regeln der Perſpective bey zurücktretenden Figuren.

Aber beydes läſst ſich nur in einem geringen Grade im Relief ausdrücken. Zuſammengeſezte Gruppen, die ſich in der Malerey ſo ſchön ausnehmen, ſind nicht für das Relief, auf dieſem würden ſie bloſs verwirren, und eine unangenehme Wirkung thun. Der Bildhauer muſs ſeine Figuren meiſtens nebeneinander ſtellen. Perſpective verträgt ſich mit dem Relief ebenfalls nur in einem ſehr geringem Grade. Um Entfernung auszudrücken, fehlt es dem Bildhauer an der Abſtufung der Farben; er kanu alſo ſeine Figuren nicht ſo weit zurücktreten laſſen, wie der Maler. Will der Bildhauer Figuren in Entfernung ſetzen, ſo muſs das Relief abnehmen. —

Der Bildhauer macht im Relief, wie der Maler, verſchiedene Plane; aber ſo viele wie dieſer kann er nicht machen. Auf guten Reliefen findet man nicht über drey. Würde er viele machen, ſo müſsten auf dem erſten Plane die Figuren faſt frey ſtehen, und auf dem hintern könnten ſie nicht aus der Oberfläche her-

vortreten; und beydes würde eine unangenehme Wirkung thun. Daher ist es ein grosser Fehler, wenn der Bildhauer zu viel Malerisches in sein Relief bringen will. An den besten Reliefen sind die Figuren im Vordergrunde halb erhaben.

In den Reliefen stehen die Figuren meistens en profil. En face kann man nur wenige Stellungen im Reliefe benutzen, weil sehr oft Verkürzungen dabey vorkommen, und die Figuren dann wie eingemauert aussehen, welches in der Bildhauerey der Reliefe allemal eine üble Wirkung thut. Thiere kann man gar nicht im Relief en face bilden.

Bey den Reliefen ist zu beobachten

1) Einheit der Handlung;
2) Richtige Ordnung in der Eintheilnng. Die Hauptgruppen müssen allemal sehr hervorstehen. Die Alten waren hierin sehr genau. Sie wiesen der Hauptgruppe fast immer ihren Platz in der Mitte an. Diese beyde Stücke entlehnt das Relief von der Malerey.

Die Alten leisteten im Relief

1) herrliche Zeichnung und
2) vortreflichen Umriss einzelner Figuren.
3) vorzüglichen Ausdruck. Diesen trift man auch auf schlechten Reliefen an.

In der Gruppirung und Perspective werden sie von den Nenern übertroffen; ihre Figuren sind oft gleich erhaben, und diess macht einen unangenehmen Eindruck.

Ein anderer Fehler von ihnen ist, dass sie die Einheit der Handlung nicht immer beobachteten. Man fin-

det oft drey verſchiedene Scenen einer Mythe auf einem Relief vorgeſtellt.

Die Süjets für die Reliefe ſind eingeſchränkt. Nicht jedes Süjet iſt Gegenſtand der Darſtellung für den Relief. Viele und verwickelte Gruppirungen, Schlachten, vorzüglich Seeſchlachten ſind nicht für daſſelbe. *)

Der Bildhauer kann nur Körper en Relief bilden, welche ſich rund denken laſſen. Wolken, Regen, und Lufterſcheinungen ſind nicht für ihn.

Auch nicht jede einzelne Figur iſt ein Gegenſtand der Darſtellung im Relief. Verkürzte Figuren beleidigeu das Aug en relief.

Die Süjet für das Relief ſind

1) hiſtoriſche Stücke. Dieſes iſt der edelſte Theil der Darſtellungen auf den Reliefen, und darin leiſteten die Alten vieles. Das Süjet wird entweder aus der Mythologie, oder aus würklichen Geſchichten genommen. — Hieher gehören auch häusliche Scenen.

2) Thiere.

3) Gegenſtände der Imagination.

Imagination iſt a) Fortſetzung des würklichen ins Shönere und Erhabene, b) oder ſie fällt ins Unnatürliche, und wird grotesk, arabesk.

Glyptiſche Werke.

In dieſem tritt die Figur in die Fläche zurück; ſie

*) Sollten aber Tänze, Schlachten, feyerliche Aufzüge, und überhaupt Compoſitionen, welche mehrere hintereinander ſich bewegende Figuren darſtellen und motivieren, nicht zu den günſtigſten Süjets des Basreliefs gehören? S. Ramdohr's Charis II Th. 306.

Anmerk. des Herausgeb.

ſind bey groſsen Werken nicht anzuwenden, ſondern nur bey Arbeiten von Silber, Gold und auf Gemmen.

Neunzehentes Capitel.

Reliefe des Alterthums. Noch vorhandene. Gelehrte Reliefe. Die Erklärung derſelben erfodert viele Kenntniſs der Mythen und der alten Philoſophie.

Berühmte Reliefe des Alterthums waren:

1) Homers Schild des Achilles. Il.

2) Heſiods Schild des Hercules.

3) auf dem Kaſten des Kypſelus.

4) an dem Throne zu Amyclä.

Das älteſte Relief, das wir haben, iſt in Villa Albani, Leucothea, welcher der kleine Bacchus von den Nymphen übergeben wird. Winkelmann Geſch. der K. Stor. dell Arti T. I, 188.

Die Kunſt, Reliefe zu verfertigen, wurde erſt vom Phidias zur Vollkommeuheit gebracht. Plin. 36. 9. 12.

An den Hauptwerken des Phidias waren Reliefe. — Am Jupiter zu Olympia, und an der Minerva im Parthenon zu Athen.

Nachher war das Mauſoleum, ein mit Reliefen geziertes Gebäude.

Die ſchönſten griechiſchen Reliefe waren zu Athen an der Facade des Tempels der Minerva und am Wartthum des Demoſthenes.

Zu Rom iſt eine unendliche Menge von Reliefen.

Die schönsten sind an der

Columna Traiani. Diese haben alle Schönheiten und Fehler der Reliefe.

Bellori Colonna Traiana, fol.

An der Columna Antonini.

Am Triumphbogen des Titus,

— — — — des Septimius Severus.

— — — — — Constantin.

Es gehört nicht in meinen Plan, viele Basreliefs, oder auch nur die vorzüglichsten derselben einzeln anzuführen und zu beschreiben. Eben so wenig kann ich mich auf die schwierige Untersuchung einlassen, welche von ihnen griechischen, und welche hetruscischen Ursprungs sind. Nach meiner Ueberzeugung wird man sich hierüber schwerlich jemals vereinigen können, weil die Unterscheidungsmerkmale fehlen, und man auf unbestrittenen etruscischen Werken griechische Mythen dargestellt findet.

Sammlungen von Reliefen sind

1) im Mus. Capitolino.

Unter den daselbst befindlichen Basreliefs zeichnet sich vorzüglich einer mit einer bekleideten weiblichen Figur auf halben Leibe aus, die ein Opfer bringt. Kopf und Arme sind restaurirt, und unten steht die Inschrift:

Laberia Felicia

Sacerdos Maxima Matris Deum.

2) Im Mus. Pio Clementino.

3) Palazzo Giustiniani.

Hier befindet sich ein Basrelief, das unter vielen vorzüglich bemerkt zu werden verdient. Es stellt die

Rache, die Orest und Pylades an der Klytemnestra und dem Aegist ausübten, dar. Wenn man auch wider das gewählte Süjet manches einwenden kann, so wird doch schwerlich die Ausführung Tadel verdienen. Ein ganz diesem ähnliches befindet sich im Clementinischen Museum, so dass sehr wahrscheinlich beyde Nachahmungen eines Originals sind.

4) Villa Borghese.

5) Villa Pamfili.

6) Villa Medici.

7) Villa Albani.

8) Pall. Mattei.

9) Zu Verona im Mus. Maffei.

Das Gefecht des Petrokles mit dem Polynices auf einer Urne ist besonders merkwürdig. Der eine der Fechtenden liegt auf den Knieen, und verwundet seinen Gegner am Schenkel, und Furien auf beyden Seiten schwingen Fackeln. Propyläen. 1 St. 80.

Ausser diesen besitzt fast jeder Pallast einige Reliefe.

Im Kupfer sind die vornehmsten Reliefe gestochen, von Bartoli in Admiranda Rom. Die ältere Ausgabe ohne Jahrzahl hat 81 Blätter, die neuere von 1693, 83.

Viele sind gezeichnet in Monumenti inediti Winkelmann's, aber sie sind sehr fehlerhaft.

Der dritte Theil des Mus. Pio Clement. beschäftigt sich bloss mit den daselbst befindlichen Reliefen.

Eine Menge ist noch nicht copirt.

Reliefe finden sich auf Grabmälern, Geräthen, Geschirren.

Die Alten liebten die mythologischen Darstellungen sehr, und brachten dieselben auf Todendenkmälern, Haus-

und Opfergeräthen, Waffen, und auf dem Schmuck der Damen an.

1) Sarkofagen, ſind Käſten von Marmor, Porphyr, oder Alabaſter, worin die Leichname lagen, oder worein die Urne geſetzt wurde. Auf dem Dekel liegt meiſtens die Figur des Leichnams, und an den Seiten ſind gewöhnlich mythologiſche Vorſtellungen, die auf eine verdeckte Weiſe auf den Tod, oder auf das Schickſal deſſen, dem das Grabmal gewidmet war, hinweiſen; oder es ſind pompae bacchicae etc.

Gezeichnet ſind ſie bey Boiſsard, Gori Inſcript. etruſc. Tom. III. tab. 49. Montf. antiq. expl. T. V. et Suppl. V.

2) Urnen. — Darein wurde die Aſche geſetzt. Sie ſind von Stein, Metall, Glas. — Das ſchönſte Stück iſt die Urne des Septimius Severus und ſeiner Gemahlin Julia Paulla. Sie war ehehin im Pall. Barberini, nun aber iſt ſie in England. Die Materie woraus ſie verfertigt iſt, kennt man nicht. Die Reliefe ſind vortrefflich. Bartoli Sepolcri antichi. Rom. 1697. p. 80. Montf. T. V. tab. 19. etc. La Chauſse p. 34.

An Tempel- und Opfergeräthen.

1) Arä — von allerley Form. Man hat herrliche Reliefe an denſelben. Zwey berühmte Stücke ſind in Villa Borgheſe. Winkelm. Mon. ined. n. 11. 15. 21. Montf. T. II, t. 49. und Supp. II, 9. etc. Viele ſind auf dem Capitol, in Gal. Giuſtin; einige zu Venedig in der Marcusb. — In Villa Albani.

2) Tripodes, bey Montfaucon.

3) Vaſen, giebt es ſehr viele Montf. I, 167. ebd. II. Suppl. tab. 13. Raccolta de Vaſi da Lorenzo tiglio

di Rossi. 1713. Montf. III, 70. Suppl. III, 28.

4) Paterae. Mit Gravür. Montf. T. II. Suppl. II.

5) Becher. — Ehehin war ein silberner Becher mit dem Orest im Pal. Corsini.

6) Leuchter von Bronze oder Marmor.

Im Mus. zu Portici sind einige ungemein schöne aus Bronze. Andere sind im Mus. Pio Clement. in Villa Albani. Mon. ined. n. 30. bey Card. Zelada. Darüber schrieb Abbé Marini eine Abhandlung.

7) Lampen aus Thon, Marmor, Bronze.

Man fand sehr viele in Gräbern. Licetus de lucernis antiq. 1652. fol.

Bellori veteres lucernae sepulcrales. Fol. 1702.

Fast alle haben Reliefs. Bonanni Mus. Kirch.

Gläser.

Die meisten Gefäfse wurden in Gräbern der Märtyrer gefunden — einige sind schön gemalt. Buonarotti osservazione sopra alcuni vetri etc. Firenz. 1716. fol.

In Pompeii fand man Spuren von Glasscheiben.

Kriegsgeräthe.

1) Schilde. Die Schilde waren bezeichnet, damit man sie erkennen konnte. Aus diesen Zeichen entstanden in der Folge Reliefe, vornemlich auf den Schilden der Feldherren.

Wir haben einige Clypei votivi.

Zu Paris in der königl. Sammlung ist ein silberner Schild 26′ im Durchschnitt. Man glaubt, es sey der Schild, den Scipio Africanus von den Celtiberiern soll zum Geschenke bekommen haben, wegen seiner edlen Handlung an dem Albucius, und dessen Braut. Liv. 26. p. 598. ed. Gron. Diese Scene soll

auf dem Schild vorgestellt seyn. Spon. Miscell. p. 152. — Die Gravür ist sehr schön. Montf. T. IV. tab. 23. Ein Fischer fand ihn bey Avignon in der Rhone, und brachte ihn zu einem Goldschmidt, von dem ihn ein Antiquar kaufte. 1697 kam er ins königl. Museum. Memoires de l' Acad. des Inscript. T. I. p. 189. Essay sur la bibliotheque du Roi 2 Bände in 8. 1782. Paris. — Winkelmann glaubt es sey Chryses mit dem Achilles. Mon ined. prefat. p. 23.

2) Hannibals Schild 27' im Durchmesser, wiegt 23 Mark. Es ist ein Löwe und ein Palmzweig darauf, das Symbol von Carthago. Man fand ihn 1714 vor Vienne. Man meynt, Hannibal habe diesen Schild beym Uebergang über die Rhone der Landesgottheit geweiht. S. l'histoire de l'acad. des Inscript. IX. p. 156. Essay sur la Bibliotheque du Roi p. 288.

Ein silberner Schild ist im Mus. Florent. Bracci von dem ihn der Grosherzog kaufte, erläuterte ihn in einem 4 Band. — Es ist eher eine Schale.

Parma Woodwardiana, aus Eisen, gehörte vorher dem Dr. Milletan, nach dessen Tod kam er an Woodward. — Der Relief soll Roms Befreyung durch den Camillus vorstellen; die Architektur aber zeigt, daſs er unächt ist.

3) Helme. Im Herculan fand man eine Menge von vortreflicher Arbeit.

Damenschmuck.

Ehehin fand man viel in Gräbern; in den neuern Zeiten wurde das meiste und schönste davon in Pompeii

gefunden. Abbildungen ſind in Beger. Theſ. Brand. 329—430. Notizie ſulle Antichita et le belle arti p. 17. 1784.

Larvae ſcaenicae, aus Marmor, oder gebrannter Erde: Oft ſind ſie Bildungen in Karrikatur. Ficoroni de larvis ſcenicis. Beger de perſonis Ffurt 1722. — Die gröſste Sammlung hat Card. Albani.

Gelehrte Reliefe.

Apotheoſis Homeri. Eine Marmorplatte vom Archelaus, des Apollonius Sohn. Man fand ſie an der Via Appia, an einem Ort der ehemals ad bovillos hieſs, (iſt alle fratocchie) auf dem Wege nach Albano, wo des Claudius Villa war.

Cuperi Apotheoſis Homeri Amſt. 1683. erläuterte es. Spanheim de uſu et praeſt. nnmiſm. p. 489. Fabretti de Columna Traiani p. 346. Beger de bello et excidio Troiano. Schott explicat. de l' Apoteoſe d'Omer Amſt. 1714. Winkelm. Storia delle arti etc. T. II. p. 171.

Expiatio Herculis, Ηρακλης αναπαυομενος. Ein Relief aus Stucco in Villa Albani. Ehehin war es im Muſ. Farneſ. Daher heiſst es gewöhnlich Monumentum Farneſianum, gezeichnet in Doni Inſcript, Vol. I. tab. 6. Montf. I. tab. 141. Einzeln iſt es herausgegeben von Corſini. Marini Iſcrip. Albani p. 150.

Tabula Iliaca, eine Marmorplatte, wurde an dem Orte gefunden, wo man die Apotheoſe des Homer fand. Sie beſtand anfangs aus einem Mittelſtück und zwey Seitenfeldern, von denen das linke verlohren iſt. — Sie enthält den troianiſchen Krieg aus Homer, Ilias parva, und der Ιλιου περσις des Steſichorus. Erklärt iſt ſie vom Fabretti Colum. Traiani p. 315. Montf. IV. ap-

pend. Begeri bellum et excidium Troianum. Berol. 1699. 4.

Fragmente von einer tab. Iliac. ſind zu Verona im Muſ. Maffei. S. Bibl. der alten Lit. und Kunſt. 1 St. Götting. 1786. Montf. Suppl. IV. tab. 38.

Bey Card. Borgia, ein Fragment einer tabula, welche Thebaniſche Mythen enthielt.

A. Heeren. expoſitio Fragmenti tab. marmor. anaglyphis ornati etc. Rom. 1787. 4.

Wer Reliefe erklären will, muſs ſehr bewandert ſeyn in der Mythologie, vorzüglich in den Bacchiſchen Mythen, und dem Cyclo belli Troiani; in der älteſten Philoſophie; in der Geſchichte, vorzüglich in der griechiſchen; in den Antiquitäten.

Das Studium der Reliefe wird erſchwert, durch die neuern Riſtoratori, welche oft aus zwey und mehrern verſchiedenen Reliefen ein einziges zuſammenſetzten; oft alte Figuren falſch reſtaurirten (Winkelm. mon. inediti) oft neue Figuren nach Gutdünken dazu ſetzten, welche ſich zur Idee des Alten nicht ſchicken.

In Kupferſtichen iſt gewöhnlich nicht angegeben, was antik, und was moderne Reſtauration ſey; deſswegen iſt es ungemein ſchwer, nach denſelben ein Relief richtig zu erklären.

ZWEYTES BUCH.

Malerey.

Erstes Capitel.

Kurze Literatur der alten Malerey.

Die Hauptquelle ist Plinius hist. nat. XXXV, 5—10. Diese Abschnitte erläuterte Durand, in Histoire de la peinture ancienne, Lond. 1725. fol. und Falconet ecclairciss. sur le 35 Livre de Plin.

Franc. Junius de pictura veterum, erschien zuerst in 4to 1637, dann in fol. 1694 zu Rotterdam, teutsch. Breslau 1777. 8. ist sehr weitschweifig.

Turnbull's Treatise on ancient Painting. Lond. 1740. fol. ist im unerträglich weitschweifigen Prediger-ton geschrieben.

Ioh. Schefferi Graphica. Upsal. 1699. 8.

Bulenger de pictura veterum Lugd. 1627. ist blos Nomenclatur.

Eclaircissement sur quelques passages de Pline tom. 19. Mem. de l'Academie der Insc. und tom. 25. reflexions sur quelques chapitres de Pline, von Mr. de la Nauzée.

Vicenzo Requeno, Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori. 1te Ausgabe. Rom, 1786. 2te Ausg. Parma 1787. 2 B.

Riem über die Malerey der Alten. Berlin 1787.

Zweytes Capitel.

Ueberreſte von alten Gemälden und Copien derſelben.

Was uns von den Werken der Malerey unter den Alten übrig iſt, iſt nicht hinreichend, uns eine richtige Idee von dem Umfange der Kunſt zu geben, welchen ſie bey den Griechen hatte. Wir können die Werke der groſsen Meiſter bloſs aus den Beſchreibungen der Alten; auf unſre Zeiten iſt aber keines derſelben gekommen. Alles, was bis jetzt gefunden worden iſt, beſteht aus Wandgemälden, auf trocknem oder friſchem Kalk gemalt, faſt alle von mittelmäſsigen Meiſtern, und haben ſich noch dazu in Gräbern, in Bädern, und in den verſchütteten Städten Herculan, Pompeii und Stabiä erhalten.

Schon im 16ten Jahrhunderte, zu den Zeiten Rafaels, entdeckte man in den Ruinen der Thermarum Titi einige Zimmer mit Wandgemälden. Sie waren gröſstentheils Arabesken, und Rafael nahm daraus das Süjet zu ſeinen Loggie Vaticane. Nachher wurden dieſe Zimmer vernachläſsigt, wieder verſchüttet, ruinirt. Einige behaupten ſogar, Rafael habe ſie ſelbſt wieder verſchütten laſſen, damit man nicht erfahren möge, woher er die Idee zu ſeinen Loggie genommen habe.

Mit den Abzeichnungen davon wurde nicht gehörig umgegangen; daher war dieſe Entdeckung für die Kenntniſs der alten Malerey von keinem Nutzen. Man findet ſie zwar in der Bibliotheca Vaticana von Santo Bartoli abgezeichnet; aber wahrſcheinlich bloſs nach ältern Copien und nicht nach den Originalen. In den

neuern Zeitez fand man diese Zimmer wieder, und liefs die Gemälde abzeichnen. Miri in Rom gab sie heraus. Man hat colorirte und schwarze Exemplare davon; die erstern sind ungemein selten, und kostbar. Von dem Colorit kann man an Ort und Stelle wenig erkennen; fast alles ist verblichen, oder vom Fackeldampf schwarz geworden. Von den meisten Gemälden sieht man nichts, als die Umrisse.

Gezeichnet und gestochen wurden verschiedene alte Gemälde vom Santo Bartoli, und unter dem Titel: Picturae antiquae cryptarum rom. 1706 herausgegeben. Caylus liefs diese Sammlung nachstechen und nur 30 Exemplare abziehen. Das berühmteste unter dieser Sammlung ist Nuptiae Aldobrandinae. Winkelmann glaubt, es sey die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Winkelm. Storia II, 42. Turnabull 4. Montf. III, 220.

Im Jahr 1675 wurde ein Theil der Via Flaminia entdeckt. An diesem fand man die Sepulcra Nasonum, und in denselben viele Inschriften, und Gemälde an den Wänden und Decken. Santo Bartoli zeichnete sie und gab 1680 die Gemälde heraus. Das Grab wurde zerstört, und 1680 waren alle Gemälde verdorben. Nur drey Stücke haben sich davon erhalten: Oedipus mit der Sphinx; eine Tygerjagd, und eine Jagd zu Pferd. Diese sind in der Villa Altieri. Von den zwey letztern finden sich bey Montf. T. III, tab. 180 Abbildungen.

Verschiedene andere Gemälde aus den Sepulcris Nasonum sind ebenfalls bey Montf. T. III. tab. 69. tab.

175. 178. Tom. I. tab. 108. 130. T. V. 126. Aus Sepolcri Antichi des Bartoli Montf. V. t. 6. feqq.

Im Jahr 1722 und 1724 wurden in den Ruinen des kaiserlichen Pallasts auf dem Palatinischen Hügel verschiedene Zimmer mit Gemälden entdeckt. Sie kamen nach Parma, von dort nach Neapel, wo sie verderbt wurden.

Von den Gemälden in Bädern des August giebt Montf. Suppl. IV. tab. 59. einige Nachricht.

In der Villa Adriani zu Tivoli sind in einem Zimmer noch einige alte Malereyen.

Im Pallast Barberini sind einige antike Wandgemälde. Man fand sie als man den Grund zu diesem Pallaste grub. Eines davon ist Roma sedens, in Lebensgröfse Montf. I. tab. 193. ein anderes ist eine liegende Venus mit einem Amor. Carlo Maratti ergänzte verschiedenes daran. Winkelm. T. II. 42. Lambec. bibl. Caes. Lib, III. p. 376,

Ausser diesen giebts noch verschiedene einzelne Stücke. Eine gemalte Wand war ehemals in der Pyramide des Cestius, sie ist bey Bartoli, Sepolcri antichi tab. 65. gezeichnet.

Zwanzig kleine Gemälde, zu Antium gefunden, sind zu Dresden.

Dr. Middleton hatte eine Landfete.

1777 fand Azara bey den Bädern des Domitian ein Gewölbe mit Malereyen. Drey Stücke hat Mengs davon gezeichnet, und vier sind in Kupfer gestochen. 1) Venus, welche Amorinen von einem Baum schüttelt. 3) Ein sterbender Adonis. 3) Venus an einem Felsen. 5) Adonis geht auf die Jagd.

Die gröſste und wichtigſte Sammlung iſt die herculaniſche zu Portici. Sie enthält zwar keine Meiſterſtücke, aber viele Stücke ſind wegen des leichten Umriſſes, und des Chiaroſcuro ſehr ſchön. Mengs Op. T. II. p. 109. Winkelm. Stor. T. II. p. 45.

Le Pitture antiche d'Ercolano — con qualche ſpiegazioni (di Pasquale Carcani). Neap. 1757 ſqq. bis jetzt ſind ſechs Bände in gr. fol. erſchienen. Ein Nachſtich dieſes koſtbaren Werkes von Kilian, mit ſchätzbaren Erläuterungen des Hrn. von Murr, nahm zu Augsburg 1777 fol. den Anfang.

In Handſchriften findet man hin und wieder Gemälde, die meiſt elend gezeichnet, aber wegen des herrlichen Colorits zu ſchätzen ſind.

In der Handſchrift des Dioscorides. Lambec. bibl. Vindob. T. III. p. 3. Montf. III.

Zu Wien iſt ein altes Calendarium romanum mit Gemälden. Lambec. T. IV. Man glaubt, die Handſchrift ſey ungefähr vom Jahr 354. Montf. Suppl.

In der Vat. bibl. iſt ein Virgil und ein Terenz mit Gemälden.

Zu Venedig ein Marcianus Capella mit ungemein ſchönen Miniaturmalereyen.

Drittes Capitel.

Farben der Alten und Gebrauch derſelben.

Die Oelfarben kannten die Alten nicht. Sie hatten blos Erd und Saftfarben.

Die Hauptſchriftſteller über die Farben der Alten ſind Plin. Hiſt. Nat. XXXV. ſect. 12. p. 784. ſ. ed. Hard. und Vitruv. VII. 6.

Wenn man diese Stellen vergleicht, so ergibt sich, dass die Alten folgende Farben hatten:

1) Sinopis Pontica, eine feine Okkererde.

2) Paraetonion, eine weisse Farbe, welche in Aegypten an den Meeresküsten gefunden wurde.

3) Purpurissum, ein dunkles Roth, von hohem Werthe. Es wurde aus Purpurschnecken, und creta argentaria verfertigt.

4) Indicuscolor ein sehr schönes Blau.

5) Armenium.

6) Zinnober. Plin. 33. p. 625.

7) Minium. Ebend.

8) Auripigmentum ebend. p. 618. Ein sehr schönes Grün.

9) Atramentum.

Aus diesem erhellet, dass die Alten alle unsre Hauptfarben hatten; wir haben nur mehrere Nüancen.

Caylus in Hist. de l' Ac. der Inscript. T. 25. und de la Nanzée ib. p. 741.

Die Alten theilten ihre Farben in colores austeri und floridi ein. (couleur chargée und couleur vive). Die letztern mussten dem Maler wegen ihres hohen Preises gegeben werden. Plin. 35. sect. 12. Sie waren: Minium, Armenium, cinnabari, chrysocolla, Indicum, purpurissum.

Die älteste Art, die Farben zu gebrauchen, war monochromatisch, d. i. man bediente sich nur Einer Farbe. Man zeichnete die Umrisse der Figuren, und füllte diese mit Einer Farbe aus. So sind noch einige ägyptische Gemälde. Auch im Herculan fand man verschiedene. Winkelm. Stor. II, 58. etc. Plin. 35. sect. 5.

Nachher erfand man die Kunſt mehrere Farben zu gebrauchen. Die groſsen alten Meiſter bedienten ſich weniger Farben. (Plinius 35. ſect. 32.) ſagt, Apelles, Echion, Melanthius und Nicomachus hätten nur mit albo, ocrea, ſubſlava, rubrica, atramento ihre Gemälde gemalt, und Cicero behauptet das nämliche von den Tinten des Stils: (Brut. No. 110.) *Similis eſt in pictura ratio in qua Zeuxin, et Polygnotum, et Timantem et eorum, qui non ſunt uſi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus.*

Späterhin bediente man ſich mehrerer Farben, aber dadurch verlohr auch die Kunſt ihre Gröſse, worüber Plinius und Vitruv. VII, 15. ſehr klagen. Der erſtere ſagt am angeführten Orte: *Nunc et purpuris in parietes migrantibus, et India conſerente, fluminum ſuorum limum, et draconum et elephantorum ſaniem, nulla nobilis pictura eſt. Omnia ergo meliora tunc ſuere, cum minor copia. Ita eſt, quoniam rerum, non animi, pretiis excubatur.*

Viertes Capitel.

Stoffe, worauf gemalt wurde.

Die alten Maler bedienten ſich beynahe der nämlichen Stoffe, deren ſich die neuern bedienen. Die vorzüglichſten aber waren:

Holz. Daher kömmt der Name tabula, eigentlich ein einzelnes Gemälde. In den ſüdlichen Gegenden hat man ſehr feinädriges Holz, das ſich nicht wirft,

und worauf ſich gut malen läſst. Es iſt die larix femina Plin. II. N. 16. ſect.

Manchmal malte man auf getäfelte Wände. So war der Tempel der Minerva zu Syracus. Cic. in Verrem. IV, 55.

Kalk. Entweder *al freſco*, dieſes hieſs *in udo pingere*; oder *alla tempera*, auf trockenem Grund, *in cretula pingere.* Die Gemälde zu Pompeii ſind alle auf die letztere Art. (Harduinus ad Plin. 35. Sect. 31. not. 1.)

Elfenbein, tabulae parvae.

Leinwand. Nero lieſs ſein Bild 120 Fuſs hoch auf Leinwand malen. Plin. l. 35. 33.

Glas. Man hat viele bemalte Glasſtücke in den alten Gräbern gefunden. Buonaruotti framenti de vaſi antichi Flor. Auch im Herculan ſind einige gefundon worden.

Eine eigene Malerey iſt auf irdenen Gefäſsen, wovon eine groſse Menge in Campanien und Hetrurien gefunden wird. Einige ſind mit einer, andere mit mehrern Farben bemalt. Wie die Alten bey dieſer Malerey verfuhren, iſt unbekannt. Winkelmanns Hypotheſe, (Wiukelm. Storia T. II.) daſs die Vaſen gemalt wurden während ſie glühten, iſt ſehr unwahrſcheinlich. Vielleicht verfuhren ſie alſo dabey: Man überzog das Gefäſs zuerſt mit ſo vielen feinen Lagen von ſehr feinem Thon, welcher die Farben hatte, die man dem Gemälde geben wollte, und lieſs es an der Sonne trocknen. Dann machte man die Malerey, das heiſst, man ſchabte von der obern Lage ſo viel weg, als nöthig war, die Figuren herauszubringen. So erhielt dieſe

eine von der Oberfläche verſchiedene Farbe; und dann kamen die Gefäſse in den Brennofen. Auf dieſen Vaſen findet man ſehr intereſſante Darſtellungen.

Der Herausgeber der italieniſchen Überſetzung der Geſchichte der Kunſt meynt, die Malerey auf den Vaſen ſey eine Art von enkauſtiſcher Malerey. Storia delle Arti T. II. not. 2. p. 52. 63.*)

Die Malerey der Vaſen beſchäftigte den d'Hancarville ſehr. Er machte mehrere Verſuche, und fand, daſs der Grund zur Malerey, eine gelbe Farbe ſey, welche auf das Gefäſs aufgetragen worden wäre, während es noch feucht war. Dann habe man ins Gemälde mit eben der Farbe, welche zum Grund diente, die Linien gemacht.

A Collection of Etruſian, Greek and Roman Antiquities etc. Naples 1766—1775. 4. Vol. max. A. F. Gorii Muſeum Etruſcum Flor. 1737. 2. Vol, fol.

Jo. Bapt. Paſſeri Picturae Etruſcorum in vaſculis Rom. 1767—75. 3 Vol. fol.

Die Engländer, Wedgwood und Bentley, haben die hetrusciſchen Gefäſse in terra cotta nachgebildet.

Fünftes Capitel.

Wachsmalerey oder Enkauſtik.

Wir haben davon nichts mehr übrig; ſelbſt die Art, wie die Alten bey dieſer Malerey verfuhren, iſt, wo nicht ganz unbekannt, doch noch nicht zuverläſsig wie-

*) Plin. L. 36. 64. ſcheint dieſe Muthmaſſung zu beſtätigen, wenn er ſagt: *Agrippa certe in thermis, quas Romae fecit, figlinum opus encauſto pinxit.*

der gefunden worden. Nur aus der Benennung, *pictura encaustica* und aus den Redensarten *encausto pingere, ceris pingere atque picturam inurere*, muſs man der Verfahrungsart dieſer Malery auf die Spur zu kommen ſuchen.

Der Graf Caylus und Bachelier waren die erſten, welche gegen das Jahr 1749 verſuchten, die alte Enkauſtik wieder zu erfinden. Ihre Verſuche liefen unglücklich ab. Wenige Jahre hierauf legte der erſte ſeine Ideen der Maleracademie zu Paris vor, und lieſs 1754 von Vien einen Minervenkopf nach dieſen Ideen malen. Dieſen legte er der Academie der Wiſſenſchaften 1755 vor. — Bachelier nahm nun auch ſeine Verſuche wieder vor, und war glüchlicher, als vorher. Man bemerkte aber, daſs ſeine Wachsmalerey von jener der Alten, wovon Plin. (H. N. lib. 35. ſect. 41.) ſpricht, verſchieden ſey

Nach dieſen machten mehrere Verſuche, welche ganz von der Manier des Caylus abgiengen.

Calau (S. Leipz. Intell. Blat. 1760. n. 45.) war darin am glücklichſten.

Am beſten ſchrieben über die Wachsmalerey Vicenzo Requeno, in Saggi ſub riſtabilimento dell' Antica arte de Greci e Romani pittori. Parma 1787.

Plinius unterſcheidet, in der ſchon angeführten Stelle, drey Arten der Wachsmalerey: *Encausto pingendi duo fuiſſe antiquitus genera conſtat, cera et in ebore, ceſtro, id eſt, viriculo, donec claſſes pingi coepere. Hoc tertium acceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec ſole, nec ſale, ventisque corrumpitur.*

1) Alſo ceſtro in ebore, mit dem Griffel auf Elfenbein oder geglättetes Holz. Man grub die Umriſſe in

ein mit einer beliebigen Farbe getränktes Bret oder Elfenbeinſtück mit der ſpitzigen Seite des Griffels ein. Mit dem breiten ſchabte man die Fäſerchen ab, und fuhr dann mit der Spitze den Umriſſen weiter nach.

2) Cera cum ceſtro, Wachs mit dem Griffel, Man bereitete das mit Farben getränkte Wachs, und ſetzte es in Form von Cylinderchen anf das Farbenbret. Zur Seite des Malers war eine Glutpfanne, um die verſchiedenen Griffel immer warm zu erhalten. Nachdem die Umriſſe gemacht waren, wurden die Farben mit dem ſpitzigeen Theil gerizt, und mit dem breiten geſtrichen; und ſo entſtand das Gemälde.

3) Reſolutis igne ceris et penicillo utendi, im Feuer aufgelöſstes Wachs mit dem Pinſel aufgetragen. Die Wachsfarben gewannen durch dieſe Verfahrungsart eine auſſerordentliche Dauer, und konnten weder von der Sonne, noch von dem Seewaſſer beſchädigt werdsn. Man bediente ſich ihrer zu Gemälden an Schiffen, und hieſs ſie vorzugsweiſe die Schiffsmalerey. *)

Endlich wurden die Gemälde geglättet.

Sechstes Capitel.

Verſchiedene ältere Arten der Gemälde

Die alten groſsen Meiſter malten meiſtens mit Waſſerfarben. Um ihren Gemälden Dauer zu geben, bedienten ſie ſich eines gewiſſen *atramenti*, eines Firniſſes, wel-

*) Tobias Mayers Erfindung einer Art Wachsgemälde. Gött. gel. Anzeigen 1759. p. 402.

cher die Stücke gegen die Wirkungen der Luft ſchützte. An Wandgemälden zu Herculanum und Pompeii fand man ihn noch.

Miniaturgemälde kannten die Alten. Wahrſcheinlich malte Parrhaſius auch dergleichen. Plinius ſagt von ihm, pinxit libidines in parvis tabulis. Zu Pompeii fand man einige ungemein ſchöne Stücke.

Es iſt nicht ausgemacht, ob die Alten die Paſtelmalerey kanntan. Dieſe Farben widerſtehen der Luft nicht, es hat ſich nichts erhalten können.

Verſchiedene Arten von Malereyen:

1) Hiſtoriſche Malerey; dieſe war die Kunſt der alten groſsen Meiſter. Sie nahm ihre Süjets aus der Mythologie und Geſchichte. — Unter den Gemälden zu Portici ſind verſchicdene hiſtoriſche Gemälde.

2) Arabesken kannte man von Auguſts Zeiten an. Vitruv. VIII, 5. (Harpaginetuli ſtriati). *)

3) Decorationsmalerey war anders als bey uns. Die Alten hatten ungeheure, offene Theater, und ſpielten am hellen Tage. Serapion wird vom Plinius (XXXV. 37.) für den beſten Decorationsmaler erklärt.

Die Alten malten die Hauptſcenen eines theatraliſchen Stücks, und hiengen ſie ſtatt der Comödienzettel aus. Dieſes waren tabulae comicae.

4) Platfondmalerey iſt bey ihnen nie vollkommen geworden; ſie konnten ſich in die Perſpectiv nicht ſchicken.

*) Ueber den Gebrauch der Arabesken und Grotesken. Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften p. 1.

Gegenſtände an Decken können dargeſtellt werden

1) Man denkt ſich ein Gemälde, das beſtimmt war, an der Wand zu hängen, ſey an der Decke angebracht worden. Dann erſcheinen die Figuren ohne Verkürzung.

2) Man denkt ſich, man ſehe die Scenen in der Luft — dann müſſen die Figuren verkürzt werden.

Für die Plafondmalerey ſind nur wenige Süjet. Keine ſchwere Körper- als Häuſer u. ſ. w.

5) Landſchaftsmalerey — unter den heculaniſchen Gemälden ſind viele. Alle haben Fehler in der Perſpective. — Thiere und Fruchtſtücke findet man ebenfalls.

6) Niedrige Gegenſtände waren verachtet. Die Alten hatten einige Maler, welche ſich damit abgaben, man nannte ſie aber Rhyparographen. Plin. 35. ſect. 37. nennt einen Pyreicus, der ſich mit dieſer Malerey beſchäftigte.

7) Allegoriſche Gemälde hatten ſie auch. Lucian führt einige davon an. Wir haben noch tabulam Cebetis, oder die Erklärung eines allegoriſchen Gemäldes, das in einem Saturnustempel hieng, und die mancherley Mittel und Wege ſchildert, die die Menſchen bey ihren Streben nach Glückſeligkeit zu ergreifen pflegen. *Caylus* in Hiſtorie de l' Ac. des Inſcript. T. 29. p. 149. Über die Schrift des Cebes genannt πιναξ. von I. G. *Schilling*.

Siebentes Capitel.

Würdigung der Verdienſte der alten Maler. Ob ſie die Perſpective gekannt haben.

Wie viel haben die Alten in der Malerey geleiſtet?

Bey der Beantwortung dieſer Frage muſs man ſich vor den zwey Extremen hüten, vor zu lauter Bewunderung, und allzugroſser Verachtung. Wir haben zwar keine Hauptſtücke, woraus wir die Stärke der alten Maler lernen könnten; aber aus einigen ſubſidiariſchen Argumenten läſst ſichs ſchlieſsen, daſs ſie es ſehr weit in ihrer Kunſt gebracht haben müſſen, Die Bildhauerkunſt war bey ihnen auf den möglichſten Grad der Vollkommenheit gebracht. Dieſe hat mit der Malerey die Zeichnungskunſt gemein — alſo ſtanden ſie ſchon in dem erſten Hauptſtück der Malerey auf einer ſehr hohen Stufe. Aus dem Zeichniſs der alten Schriftſteller von den Werken der groſsen Meiſter erhellet, daſs die Alten groſse Künſtſtücke müſſen gehabt haben. Lucian beſchreibt einige Gemälde des Zeuxis und Apelles.

Wenn man die neuen Werke, nach dem Zeichniſs der Alten, mit jenen der Alten Künſtler vergleicht, ſo folgt: daſs die griechiſchen Künſtler mehr Empfindung in ihre Gemälde gebracht, als die Neuern, daſs ſie in Anſehung des Ausdrucks, der Stellungen, Proportionen, Umriſſe, vollkommner waren, daſs ſie im Ideal unſre Kunſtler übertroffen haben.

In dem Colorit können die alten groſsen Werke mit den neuern nicht verglichen werden — jene hatten Waſſer, dieſe Oelfarben. Die Waſſerfarben der Alten waren aber ſehr ſchön.

Die Gruppirung verstunden die Alten nicht so gut, als die Neuern. Sie hatten die Kenntnisse von Licht und Schatten, vom Helldunkel, und der Perspective nicht, welche die Neuern haben. Ihre Gemälde hatten fast das Ansehen von Basreliefen; die Figuren standen meistens neben einander. Die Alten machten nach einer Bemerkung des Mengs wenige Figuren auf ihre Tableau. Daran thaten sie wohl; denn viele Nebenfiguren schwächen die Wirkung der Hauptfiguren. Vielleicht aber waren sie deswegen mit ihren Figuren so sparsam, weil sie mit der Gruppirung sich nicht zu helfen wussten. Zwar hatten sie auch Schlachtengemälde, diese müssen aber nach unsern Begriffen von malerischer Gruppirung doch immer ein armseliges Aussehen gehabt haben.

Ob die Alten die Perspective verstanden haben, darüber ist sehr viel gestritten worden. —

Perspective ist die Wissenschaft mehrere Gegenstände mit einem Theil des Raums, in welchem sie sich befinden, so vorzustellen, wie diese Gegenstände auf verschiedene Plane des Raums zerstreut, mit sammt dem Raume, dem Auge auf einem und ebendemselben Standort erscheinen würden.

1) Linienperspective.

2) Luftperspective.

Die Hauptgründe, worauf man die Beweise für die Kenntniss der Perspective der Alten gründet, sind zwey Stellen des Plins Lib. 35. sect, 36. §. 8. und 10. In der ersten sagt er vom Pamphilus: primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipua Geometrice, et Arithmetice, sine quibus negabat artem perfici posse. In der zweyten sagt er vom Apelles; Cedebat Amphioni de

dispositione, Asclepiadoro de mensuris, hoc est, quanto quid a quo distare debeat. Alle'n es ist nicht deutlich, ob von den beyden Arten der Perspective hier die Rede sey. Es eutscheiden also diese Stellen nichts. In den Gemälden zu Portici trift man äusserst wenige Perspective an.

Den Streit über die Perspective fieng Perault gegen Boileau an.

Nachher schrieben über dieselbe Abbé Sallier in Mon. de l'Academie des Inscr. T. VIII. und Graf Caylus ebend. Tom. XXXII. p. 320.

Später wurde der Streit erneuert zwischen Klotz und Lessing. Klotz in seinem Buch über die Steinschneidekunst der Alten wollte aus Gemmen die Kenntnisse der Alten in der Perspective beweisen. Allein dieses ist nicht möglich; aus Reliefen, wie die Gemmen sind, kan nichts für, und nichts wider die Kenntniss der Alten in dieser Kunst bewiesen werden. Lessing schrieb gegen ihn in den antiquarischen Briefen. 1 B.

Lippert in der Vorrede zur Dactyliothek p. 80. Meister de optica veterum in Comment. Ac. Gotting. Tom. V. und VI. Sein Resultat ist, die Alten wären in der Perspective den Neuern unendlich weit nachzusetzen.

Ramdohr, über Malerey und Bildhauerkunst zu Rom. Er neigt sich auf die Seite derer, welche den Alten grosse Kenntniss der Perspective absprechen.

Helldunkel. Auch davon sollen die Alten Kenntnisse gehabt haben. Plin. Hist. Nat. XXXV. sect. 51. sagt von der Ausbildung der Malerey: Tantum se ars ipsa distinxit, et invenit lumen et umbras, differentia co-

lorum alterna vice ſeſe excitante. Deinde adiectus eſt ſplendor, alius hic quam lumen, qnem quia inter hoc et umbram eſſet, appellaverunt tonon: commiſſuras colorum et tranſitus, harmogen. Tonon nimmt man für Helldunkel. *)

Achtes Capitel.

Entwicklung der Urſachen, warum die griechiſchen Maler aus den beſten Zeiten der Kunſt die Landſchaftsmalerey vernachläſsigten.

Daſs die Griechen in den guten Zeiten der Kunſt, der Landſchaftsmalerey nicht viel nachgefragt haben, iſt bekannt, und die Rigoriſten in der Kunſt ſtehen ja noch heutiges Tags an, ob ſie den Landſchaftsmaler überhaupt als ächten Künſtler gelten laſſen ſollen. Aber was man auch nicht genug bemerkt hat, auch von einer Landſchafts-Dichtung, als einer eigenen Art von Poeſie, die der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen ohngefähr eben ſo, wie die Landſchaftsmalerey der Thier- und Menſchenmalerey entgegen ſteht, hat man in den Alten wenig Beyſpiele aufzuweiſen.

Es iſt nämlich etwas ganz anders, ob man die unbeſeelte Natur blos als Local einer Handlung in eine Schilderung mit aufnimmt, und wo es etwa nöthig iſt, von ihr die Farben zur Darſtellung der beſeelten entlehnt, wie der Hiſtorienmaler und der epiſche Dichter

*) Dem verdorbenen Colorit der Antiken durch die Chemie wieder aufzuhelfen, erfand D. Nic. Martelli. Lettera del. S. Dottore Nic. Martelli al S. Prenc. D. Sigism. Chigi. in Notizie ſulle antidita etc. 1784. p. 15.

häuſig thun, oder ob man es gerade umkehrt, wie der Landſchaftsmaler, die unbeſeelte Natur für ſich ſelbſt zur Heldin ſeiner Schilderung, und den Menſchen blos zum Figuranten in derſelben macht. — Den Neuern, worunter zum Theil ſchon die Zeitgenoſſen des Plinius gehören, war es aufbehalten, in Landſchaftsgemälden und Landſchaftspoeſien dieſen Theil der Natur für ſich ſelbſt zum Gegenſtande einer eigenen Darſtellung zu machen, und ſo das Gebiet der Kunſt, welches die Alten blos auf Menſchheit und Menſchenähnlichkeit ſcheinen eingeſchränkt zu haben, mit dieſer neuen Provinz zu bereichern.

Woher wohl dieſe Gleichgültigkeit der griechiſchen Künſtler für eine Gattung, die wir Neuen ſo allgemein ſchätzen? Vielleicht fand er denſelben mit ſeinen Begriffen von Kunſt nicht vereinbar?

Es iſt nie der Stoff, ſondern blos die Behandlungsweiſe, was den Künſtler und Dichter macht. Steht man alſo an, Gemälde oder Dichtungen, welche blos unbeſeelte Gegenſtände zu ihrem Gegenſtande haben, für ächte Werke der ſchönen Kunſt, (derjenigen nämlich, in welcher ein Ideal möglich iſt) zu erkennen, ſo zweifelt man an der Möglichkeit, dieſe Gegenſtände ſo zu behandeln, wie es der Charakter der ſchönen Kunſt erheiſcht. Was iſt dies nun für ein Charakter, mit dem ſich die blos landſchaftliche Natur nicht ganz ſoll vertragen können? Es muſs derſelbe ſeyn, der die ſchöne Kunſt von der blos angenehmen unterſcheidet. Nun theilen aber beyde den Charakter der F r e y h e i t; folglich muſs das angenehme Kunſtwerk, wenn es zugleich ein ſchönes ſeyn ſoll, den Charakter der N o t h w e n d i g k e i t an ſich tragen.

Wenn man unter Poesie überhaupt die Kunst versteht, uns durch einen freyen Effect unserer productiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen, so ergeben sich daraus zweyerley Foderungen, denen kein Dichter, der diesen Namen nicht verlieren will, sich entziehen kann. Er muss fürs erste unsre Einbildungskraft frey spielen, und selbst handeln lassen, und zweytens muss er nichts destoweniger seiner Wirkung gewiss seyn, und eine bestimmte Empfindung erzeugen. Diese Foderungen scheinen einander anfänglich ganz widersprechend zu seyn, denn nach der ersten müsste unsre Einbildungshraft herrschen, und keinen andern als ihren eigenen Gesetzen gehorchen; nach der andern müsste sie dienen, und dem Gesetze des Dichters gehorchen. Wie hebt der Dichter diesen Widerspruch? Dadurch, dass er unsrer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freyheit und nach ihren eignen Gesetzen nehmen müste, dass er seinen Zweck durch Natur erreicht, und die äussre Nothwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet sich alsdenn, dass beyde Foderungen einander nicht nur nicht aufheben, sondern vielmehr in sich enthalten, und dass die höchste Freyheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist.

Hier stellen sich aber dem Dichter zwey grosse Schwierigkeiten in den Weg. Die Imagination in ihrer Freyheit folgt, wie bekannt ist, bloss dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprüglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Wahrnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz empirisches, gründet. Nichts destoweniger muss der Dichter diesen empiri-

ſchen Effect der Aſſociation zu berechnen wiſſen, weil er nur in ſofern Dichter iſt, als er durch eine freye Selbſthandlung unſrer Einbildungskraft ſeinen Zweck erreicht. Um ihn zu erreichen, muſs er aber eine Geſetzmäſsigkeit darinnen entdecken, und den empiriſchen Zuſammenhang der Vorſtellung auf Nothwendigkeit zurückführen hönnen, Unſre Vorſtellungen aber ſtehen nur in ſoferne in einem nothwendigen Zuſammenhang, als ſie ſich auf eine objective Verknüpfung in den Erſcheinungen, nicht blos auf ein ſubjectives und willkührliches Gedankenſpiel, gründen. An dieſe objective Verknüpfung in den Erſcheinungen hält ſich alſo der Dichter, und nur wenn er von ſeinem Stoff alles ſorgfältig geſondert hat, was blos aus ſubjectiven und zufälligen Quellen hinzugekommen iſt, nur wenn er gewiſs iſt, daſs er ſich an das reine Object gehalten, und ſich ſelbſt zuvor dem Geſetze unterworfen hat, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjecten ſich richtet, nur dann kann er verſichert ſeyn, daſs die Imagination aller andern in ihrer Freyheit mit dem Gange, den er ihr vorſchreibt, zuſammenſtimmen werde.

Aber er will die Einbildungskraft nur deſswegen in ein beſtimmtes Spiel verſetzen, um beſtimmt auf das Herz wirken zu können. So ſchwer ſchon die erſte Aufgabe iſt, das Spiel der Imagination, unbeſchadet der Freyheit, zu beſtimmen, ſo ſchwer iſt die zweyte, durch dieſes Spiel der Imagination den Empfindungszuſtand des Subjects zu beſtimmen.

Neuntes Capitel.

Geschichte der Malerey.

Die Hauptschrift ist das 35 Buch Plin. H. N. sect. 34—40.

Der Anfang der Malerey verliert sich in die dunkelsten Zeiten des Alterthums, und ist nicht zu bestimmen. Kunst wurde sie aber erst in der Folge, da man anfieng, Regeln für dieselbe zu erfinden, und nach ihnen zu arbeiten.

Die Malerey wurde bey den Griechen weit später als die Bildhauerkunst erfunden und zur Vollkommenheit gebracht.

Zu Homers Zeiten existirte nach der Meynung des Plinius (lib. 35. sect. 9.) die Malerey noch nicht. Denn man trift bey dem Dichter wohl Spuren von Bildhauerkunst, aber keine von der Malerey an.

Wann und wo die griechische Malerey erfunden worden sey, ist ungewiss. Einige geben für den Ort ihrer Erfindung Sicyon, andere Corinth an.

Zuerst bestand die Malerey in einer Zeichnung der Umrisse; Pictura linearis, für deren Erfinder Cleanthes ein Corinthier, oder Philocles ein Ägyptier, gehalten wurden.

Nachgehends zeichnete man in diese Umrisse Linien, und dieses soll Telephanes aus Sicyon oder Ardices aus Corinth gelehrt haben.

Dann füllte man die Umrisse mit Einer Farbe aus (monochroma). Dieses soll Cleophanes der Corinthier gelehrt haben.

Muskeln und Adern zeigte zuerst im Gemälde Cimon von Cleona an, Plin. ebd. auch die Glieder, und wurde im Faltenwurf besser.

Das erste Gemälde, wovon man Nachricht hat, ist die Schlacht der Magneter in Lydien, zur Zeit des Königs Candaules. Bularchus malte sie, und sein Gemälde wurde mit Gold aufgewogen. Dieses Gemälde wurde wahrscheinlich vor der 18ten Olympiade verfertigt, in welcher Candaules starb. Plin. VII. sect. 59. XXXV. sect. 34.

Panäus der Bruder des Phidias malte im Pöcile zu Athen, ungefähr in der 86ten Olympiade, das Treffen bey Marathon. Plin. l. c. sect. 34. sagt, damals habe die Farbengebung und die Malerkunst schon so grosse Fortschritte gemacht, ut in eo praelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynegyrum: Barbarorum Datim, Artaphernem. Das Gemälde beschreibt Pausan. I, 14. Panäus malte auch die Verzierungen zum Olympischen Jupiter Paus. Eliac. A. p. 158. Strab. VIII. p. 542.

Selbst Phidias wird vom Plinius unter den Malern aufgeführt: et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse traditur, Olympiumque Athenis ab eo pictum. Vielleicht hat Plinius hier geirrt, und das Wort εγραψεν, welches im griechischen Original seiner Quelle war, unrecht übersetzt.

Merkwürdig ist es, dass schon damals zwischen Malern Wettstreite angestellt wurden. P a n ä u s stritte zu Corinth und Delph um den Vorzug mit einem andern Maler, T i m a g o r a s aus Chalcis, und dem letztern wurde in den Pythischen Spielen der Sieg zuerkannt.

Polygnotus aus Thaſus, war ein Zeitgenoſſe des Panäus, und malte mit dieſem gemeinſchaftlich an dem Pöcile zu Athen.

Er hatte viele Verdienſte um die Kunſt. *Primus mulieres lucida veſte pinxit, capita earum mitris verſicoloribus operuit — inſtituit os adaperire, dentes oſtendere, vultum ab antiquo rigore variare.* Plin. l. c.

Er brachte auch ſchon Charakterausdruck in ſeine Bildniſſe. Dieſes will wahrſcheinlich Ariſtoteles ſagen. Polit. III. c. 5. *Δει μη τα Παυσωνος θεωρειν, αλλα τα Πολυγνωει, κ᾽αντουτις αλλος των γραφεων η ων αγαλματοποιων εϛιν ἠθικος.* cf. Ariſtot. de Poetica. 6. —

Er führte ſchon eine idealiſche Bildung ein. Ariſtot. de poetica Cap. 2. *Οι γραφεις, Πολυγνωτος μεν κρειττȣς, Παυσων δε χειρȣς, Διονυσιος δὲ ὁμοιȣς* (ſc. *ανθρωπȣς*) *εικαζε.*

Er malte einen Theil des Pöcile zu Athen; und da er dafür keine Bezahlung nahm, beehrten ihn die Athenienſer mit hoſpitiis publicis. Plin. 35. ſect. 35.

Zu Athen im Tempel der Dioscuren war von ihm die Hochzeit der Töchter des Leucippus. Pauſ. Attic. p. 16.

Nahe an den Propyläen war von ihm, Oreſtes und Pylades, welche die Söhne des Nauplius ermorden; und die Opferung der Polyxena am Grabe des Achilles. ib. p. 20.

Zu Platäa, war Ulyſſes, welcher die Freyer tödtete. Pauſ. Boeot. p. 235.

Zu Delph, in einem Tempel und ſeinem Bezirk (*λεχη*) waren die göſsten Wandgemälde des Polygnotus. Zur rechten Seite die Einſchiffung der Griechen nach

der Zerstörung von Troia; und links, die Reise des Ulysses nach dem Hades. — In diesen Gemälden ist kein Plan, keine Ordnung, keine Harmonie der einzelnen Theile mit dem Ganzen. Jede Handlung ist einzeln, und die Handlungen treffen nur in dem gemeinschaftlichen Punkt zusammen, daſs sie sich alle auf eine Hauptbegebenheit beziehen. Die Figuren müſsen schrecklich gehäuft gewesen seyn, und das Ganze muſs ein sehr einförmiges Ansehen gehabt haben. Caylus lieſs nach der Beschreibung des Pausanias eines dieser Gemälde zeichnen. Paus. 341. seq.

Polygnotus wird von einigen für den Erfinder der Enkaustik gehalten Plin. 35. 39.

Grosse Periode der Malerey.

Apollodor der Athenienser. Plin. l. c. sect. 36. sagt von ihm: Hic primus species exprimere instituit, primusque gloriam penicillo jure contulit. — Neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos. Plutarch sagt von ihm, er habe zuerst φθορὰν und αποχρωσιν σκιας erfunden. Zu Pergamus war ein vom Blitz erschlagener Aiax ein berühmtes Gemälde von ihm.

Zeuxis fuhr da fort, wo Apollodor aufhörte. Seine gröſste Stärke besaſs er in Idealen, vornemlich in den weiblichen.

Seine Arbeiten waren:

Eine Helena für die Agrigentiner, (Crotoniaten) welche in den Tempel der Juna Lacinia kam. Zum Modell gaben sie ihm fünf der schönsten Mädchen. Cicero de inventione II. cap. 1. Plin. 35. c. 9.*) Eine Penelope, in qua

*) Plinius zeigt wenig Kunstkenntniſs bey dieser Erzählung. S. Bartels Briefe III. 436.

pinxiſſe mores videtur. Einen Athleten, der ihm ſelbſt ſo wohl gefiel, daſs er unter das Gemälde ſchrieb: μωμησεται τις μαλλον, ἢ μιμησεται.

Jupiter auf dem Thron, um ihn her die Götter. Hercules erdrückt als Kind die Schlangen — ſeine Mutter ſteht zitternd dabey, und Amphitruo.

Seine Fehler waren, daſs er die Köpfe und Glieder zu ſtark bildete.

Er malte auch monochromata, weiſs auf ſchwarzem Grund.

Durch ſeine Malerey wurde er ſo reich, daſs er in der Folge ſeine Gemälde verſchenkte, weil ſie ſeiner Meynung nach niemand bezahlen konnte.

Ein Beweis von ſeiner Eitelkeit iſt, daſs er zu Olympia in einem Purpurmantel, worauf ſein Name geſtickt war, herumgieng.

Ariſtoteles de poetica C. VI. macht ihm den Vorwurf ἡ δε τȢ Ζευξιδος γραφη Ȣδεν εχει ἠθος. — Dieſer Vorwurf bezieht ſich wahrſcheinlich darauf, daſs er dem ſchönen Ideal zu ſehr nachhieng, und darüber die Expreſſion vernachläſsigte. Plinius verſteht wahrſcheinlich unter mores, in der Stelle wo er vom Gemälde dieſes Künſtlers, das die Penelope vorſtellte, ſpricht, ebenfalls die Expreſſion.

Auch in Thon ſoll er gearbeitet haben. Plin. 35. 36. p. 692. ed. Hand.

Zu Rom war von ſeinen Gemälden eine Helena in porticibus Philippi, und ein angebundener Marſyas im Tempel der Concordia.

Parrhasius aus Ephesus, ein Zeitgenosse des Zeuxes. Er beobachtete zuerst schönere Verhältnisse, hatte feine Gesichtszüge (argutias vultus) oder Geistigkeit im Ausdruck, schöne Haare, und viele Vollendung, und Genauigkeit in den Umrissen. Doch tadelt man an ihm, daſs er die Leiber um die Mitte nicht recht bildete (minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendi.)

Gemälde von ihm sind:

Das Atheniensische Volk, mit soviel Ausdruck, daſs der ganze Charakter des Volks, Leichtsinn, Grausamkeit, Mitleiden, Gröſse, Kleinmuth, Eitelkeit darinn sichtbar war.

Seine Gemälde führt Plin. l. c. an. Seine Handzeichnungen wurden sehr geschätzt.

Die Eitelkeit dieses Mannes war so groſs, als seine Kunst. Nach dem Athenäus lib. 12. p. 543. ed. Casaub. soll er unter seine Gemälde folgendes Distichon geschrieben haben:

Αβροδιαιτος ανηρ ἀρετήν τε σεβων, τοδ᾽ εγραψε
Παρρασιος, κλεινης πατριδος ἐξ Εφεσου.

Sich selbst nannte er Abrodiaetum. Plin. l. c.

Er gieng in Purpur gekleidet, mit einem Kranz von Gold auf dem Kopf. Athen. l. c.

Seine Familie leitete er vom Apollo ab. Plin. l. c.

Er sagte, er habe den Hercules also gebildet, wie er ihm im Traum oft erschienen sey.

Er wetteiferte mit dem Timanthes aus Samos, in einem Gemälde, welches den Aiax, wie er mit dem Ulysses um die Waffen des Achilles stritte, vorstellte. Da die Richter seinem Gegner den Sieg zusprachen,

ſagte er: es ſeye ihm wegen des Helden leid, daſs er abermals von einem Nichtswürdigen überwunden worden wäre. –

Timanthes aus Samos. Sein wichtigſtes Gemälde iſt die Opferung der Iphigenia. Plin. p. 694.

Ein ſchlafender Cyclop en miniatur, deſſen Gröſse er alſo kenntbar machte, daſs er Satyrn neben ihm malte, welche mit ihrem Thyrſus ſeinen Daumen meſſen.

Einen Helden welcher die ganze Kunſt begriff, wie Männer gemalt werden müſſen.

Von ſeinen Gemälden urtheilte man: ſie geben mehr zu denken, als man an ihnen ſehe.

Eupompus aus Sicyon, wies den Lyſippus zur Nachahmung der Natur an. Plin. 35. ſect. 36. 7.

Sein Schüler war

Pamphilus, aus Macedonien, im Zeitalter des Philipp und Alexander des Groſsen.

Der erſte gelehrte Maler. Er ſagte, ohne Arithmetik und Geometrie könne niemand ein guter Maler werden. Sein Anſehen machte, daſs die jungen Griechen in der Zeichnungskunſt unterrichtet wurden, und daſs man die Malerey für die erſte freye Kunſt erklärte. — Man ſchreibt ihm die *Ηρακλειδαι ἱκετεις* zu. Schol. ad Ariſtoph. Plutum v. 385. Er malte meiſtens zu Sicyon. Auch enkauſtiſche Malereyen hatte man von ihm. Plin. 35. 40.

Bey der 107. Olympiade fand Plinius den Echion, und Terimachus genannt.

Apelles, aus Cos, ein Schüler des Pamphilus, übertraf alle ſeine Vorgänger. Er war äuſserſt ſimpel in ſeinen Gemälden. —

Er war der erste, welcher sich von der ernsthaften und wenig expressiven Manier, welche seine Vorgänger in ihren Gemälden beobachteten, entfernte, und seine Figuren reizend bildete. Plin. l. c. p. 695. Quintilian. 12. c. 10.

Sein Fleis war so groſs, daſs er keinen Tag vorbey gehen lieſs, ohne wenigstens eine Linie gezeichnet zu haben.

Er war bey dem Alexander sehr beliebt, und durfte nur allein dessen Bildniſs malen.

Alexander, der von niemanden etwas vertragen konnte, vertrug einen empfindlichen Tadel von ihm. Plin. l. c. p. 696. Plutarch. de discr. adul. et amici p. 58.

Sein wichtigstes Werk war eine Venus Anadyomene. Bey diesem soll er sich der Campaspe als Modell bedient haben. Plin. l. c. Andere sagen, Phryne sey sein Modell dabey gewesen. Athen. 13. p. 591. ed. Casaub. — Zuerst war dieses Gemälde zu Kos; August brachte es nach Rom in den Tempel des Cäsar. Zu Neros Zeiten war es ganz veraltert.

Andere Werke:

Alexander als Jupiter, mit den Blitz in der Hand. Die Epheser bezahlten dieses Gemälde mit 20 Talenten. Plinius merkt an: tabulae pretium accepit aureos mensura, non numero.

In der Kenntniſs des Schattens und Lichts muſs ers sehr weit gebracht haben. Denn von eben diesem Gemälde sagt Plinius: Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse.

Im Portraitmalen war Apelles nicht weniger groſs, als im Ideal. Er verdeckte die Fehler der Personen,

welche er malte: den einäugigen König Antigonus malte er en profil.

Er überzog seine Gemälde mit einem Firnis (atramentum) um sie vor dem Verderben zu bewahren.

Protogenes aus Rhodus, ein Zeitgenosse des Apelles.

Sein berühmtestes Gemälde war Jalysus, welches zu Rom in den Tempel der Pax war, und an welchem er sieben Jahre gemalt hatte. Um dieses Gemälde willen, schonte Demetrius Phalareus der Stadt Rhodos. — Protogenes arbeitete bey der Belagerung von Rhodus vor der Stadt. Demetrius setzte eine Wache vor sein Haus, und besuchte ihn oft selbst. Plin. 699. Plutarch. Demetr. p. 898. Das Gemälde das er damals verfertigte, war ein Satyr, der von der sichern Lage, in welcher der Künstler mitten unter den Feinden war, αναπαυομενος genannt wurde.

Sein Fehler war, dass er seine Gemälde zu fleissig behandelte. Dieses tadelte Apelles an ihm.*)

Asclepiodorus. Apelles bewunderte ihn in der Symmetrie. Für den Mnason den Oberherrn der Elatenser malte er dreyzehn Götter, und erhielt für jede Figur 300 Minen.

Nicomachus. — Der Raub der Proserpina von ihm, war im Tempel der Minerva auf dem Capitol. Plin, p. 700. Er malte sehr geschwind.

Nicophanes, malte schön und erhaben. Plin. l. c. p. 701.

*) Apelles besucht den Protogenes — merkwürdiger Wettstreit der beyden Künstler in der Zeichnung einer Linie. Plin. l. c. p. 695.

Pyreicus malte tonſtrinas, ſutrinas, aſellos, obſonia auſserordentlich ſchön. Seine Gemälde wurden theuer bezahlt, er aber Rhyparographus genannt.

Zehentes Capitel.

Schulen der alten Maler. Helladiſche, Aſiatiſche. Schickſal der Malerey in Italien.

Von den ältern Künſtlern wurden verſchiedene Schulen geſtiftet.

Die zwey Hauptſchulen waren die Helladiſche und die Aſiatiſche. Die erſtere wurde wieder eingetheilt in die Joniſche, Sicyoniſche und Attiſche. Dieſe Eintheilung hörte auf, wie ſich die Maler vervielfältigten. Denn da ſich jeder Künſtler ſeine eigene Manier gebildet hatte, ſo hörte man auf nach Schulen die Maler zu ordnen.

Die Malerey wurde in Griechenland nie ſo ausgebreitet, als die Bildhauerkunſt. Pauſanias führt nur 88 Gemälde und 43 Portraite an: Statüen hingegen beſchreibt er 2827.

Die Urſache warum die Malerey ſich nicht ſo ausbreitete wie die Bildhauerkunſt, iſt, weil die Gemälde nicht, wohl aber die Statüen in den Tempeln zur Verehrung ausgeſetzt wurden. Die Gemälde waren zur Zierde in den Tempeln an den Wänden, oder in offenen Gallerien.

Malerey in Italien. Plin. 35. 6. p. 682. ed. Hard.

Die ältesten Maler in Italien die man kennt, waren Hetrusker, und die ältesten italienischen Gemälde waren von hetruscischen Meistern verfertigt.

Die ältesten Gemälde von hetruscischer Kunst, waren die Gemälde in einigen Tempeln zu Ardea, welche noch vor Roms Erbauung sollen verfertigt worden seyn. M. Ludius verfertigte sie, und wurde deswegen von den Ardeaten mit dem Bürgerrechte beschenkt.

Eben so alt waren zu Lanuvium, eine Atalanta, und eine Helena. Beyde waren nackt, jene als Mädchen, diese als Frau. Noch ältere Gemälde sollen zu Cäre gewesen seyn, welche noch zu Plinius Zeiten vorhanden waren.

Von den Hetruskern lernten die Römer die Malerkunst zuerst kennen, und schätzten. Schon in den ältern Zeiten hatte Rom Maler. Ein Maler Fabius malte im Jahr nach Erbauung Roms 450. den Tempel der Salus, und von ihm erhielt sein Geschlecht den Beynamen Pictor. Seine Gemälde in diesem Tempel dauerten bis zum Kaiser Claudius, unter dessen Regierung der Tempel verbrannte.

Späterhin malte Pacuvius der Dichter, in einem Tempel des Hercules im foro boario.

Die Decorationsmalerey wurde zu Rom vorzüglich geliebt.

M. Val. Men. Messala setzte ein Gemälde, welches seinen Sieg über die Carthagenienser und den Hiero vorstellte, aus.

In der Folge wurde die Malerey zu Rom verachtet, und nur von Sclaven getrieben. Dadurch mußte

die Kunſt ſelbſt tief in Verfall kommen. Von Sklaven kan man keine hohen Ideen erwarten.

Nur drey freye Perſonen nennt Plinius, welche ſich in den ſpätern Zeiten mit der Malerey beſchäftigten.

Zu Auguſts Zeiten lernte Quintus Pedius, weil er ſtumm war, die Malerkunſt.

Turpilus, ein römiſcher Ritter zu Venetia.

Antiſtius Labeo, ein Vir praetorius, beſchäftigte ſich auch mit der Malerey; aber er wurde deswegen verachtet.

Die griechiſche Malerey lernten die Römer durch die Gemälde kennen, welche von den ausgeplünderten Städten Griechenlands nach Rom kamen.

Der erſte, der die Römer auf den Werth dieſer Kunſtwerke aufmerkſam machte, war der König Attalus. Dieſer kaufte in einer Auction, worinn L. Mummius die Kunſtwerke des von ihm geplünderten Corinths verkaufte, ein Gemälde des Ariſtides, das den Bacchus vorſtellte, für 600,000 Seſtertien. Mummus erſtaunt über das Anbot, muthmaſste, es möchte in dieſem Gemälde eine geheime Kraft ſeyn, nahm daſſelbe zurück, und hieng es in dem Tempel der Ceres zu Rom auf.

Jul. Cäſar that viel, den Römern Geſchmack an der Malerey beyzubringen. Er ſelbſt hatte eine ſchöne Gallerie, und ſchenkte Gemälde in die Tempel. Zu ſeiner Zeit malte Timomachus aus Byzanz, einen Aiax und eine Medea, welche er für 80 Talente kaufte, und in den Tempel der Venus genitrix ſchenkte. Plin. lib. 36. 47. — Von dieſem Maler war noch Oreſtes und Iphigenia in Tauris ein berühmtes Gemälde.

Zu Cäſars Zeiten war Arellius — er malte meiſtens Göttinnen. — Plin. l. c. ſemper alicuius feminae amore flagrans, et ob id deas pingens, ſed dilectarum imagine.

Zu den Zeiten Auguſts war die Malerey in Rom ſehr geſunken. Man machte leichte Stücke, Arabesken, blandiſſimo aſpectu, minimoque impendio. Ludius war der erſte, der ſich in dieſer Art von Malerey hervorthat. Plin. l. c. 37.

Amulius malte zu Auguſts Zeiten eine Minerva. Seine Gemälde waren im goldnen Hauſe des Nero, und giengen mit diesem zu Grunde.

Cornelius Pinus und Accius Priscus malten unter dem Vespaſian, den Tempel der Virtus und Honor. Der Letztere kam den alten Künſtlern, nach des Plinius Zeugniſs, am nächſten.

Die letzte Nachricht von der Malerey iſt beym Petron. C. 88.

Von Malerinnen hat man nur wenige Nachrichten. Timareta, die Tochter eines athenienſiſchen Malers Nicon, malte eine Tafel zu Epheſus. Irene war die Tochter des Maler Cratinus. Ariſtarete die Tochter des Nearchus. Lala aus Cyzikus, malte ſehr ſchnell.

Elftes Capitel.

Moſaik. Behandlung und Ueberreſte derſelben.

Moſaik iſt eine Art Malerey, vermittelſt kleiner vielfarbiger Marmorſtücke, oder Glasſtifte, welche auf einer Fläche zuſammengeſezt werden, ſo daſs auf derſelben Gemälde entſtehen.

Der Name Mosaik oder mosaische Arbeit ist falsch, man sollte Musaik, oder musivische Arbeit sagen. Der alte Name ist opus musivum, und kommt von Musa und Museum her. Musea hiessen die den Nymphen und Musen geweihten Grotten, welche mit bunten Steinen ausgelegt waren. Diese gaben Gelegenheit zur Erfindung der musivischen Malerey. — Oft wird diese Malerey auch opus tessellatum genennt, oder vermiculatum opus.

Man hat dreyerley Arten von Mosaiken.

1) Aus bunten Marmorstücken, so ist die älteste Mosaik. Man machte Fussböden davon. Suet. Caes. 46.

2) Aus gefärbten Glasstiften; diese ist gegenwärtig die gemeinste. Man bedient sich ihrer bey Gemälden an Kuppeln in den Kirchen, Altarblättern, heiligen Gefässen.

3) Aus Edelsteinen. — Die Florentinermosaike (comesso). So ist die grosherzogliche Capelle zu Florenz. — Die Alten scheinen diese Art Mosaik schon gekannt zu haben.

Apuleius metam. V. sagt: pavimenta ipsa lapide pretioso caesim diminuto in varia picturae genera discriminantur vehementer: iterum ac saepius beatos illos, qui super gemmas, et monilia calcant.

Die Behandlung der Mosaik ist ungefähr folgende:

Der Künstler theilt das Gemälde, was er in Mosaik bringen soll, mit Fäden in verschiedene Quadrate, und stellt es vor sich hin. In eben so viele Quadrate theilt er auch die Tafel, auf welche das Mosaik gemacht werden soll. Nun trägt er auf ein Stück von derselben so viel von Kitte, als er an einem Tage zu

verarbeiten glaubt; in diese setzt er die Glasstifte nach den Farben des Originals, einen neben den andern, und fährt damit so lange fort, bis das Gemälde fertig ist. Von diesen Stiften haben einige die Dicke eines Daumens, andere die Dicke eines Haars. Ist das ganze fertig, dann wird es abgeschliffen, wenn es in der Nähe betrachtet werden soll; wenn es aber in der Ferne wirken soll, dann bleibt es roh.

Die Mosaicisten haben über 3000 Nüancen von Farben.

Es ist unrecht, daſs man die Mosaik Malerey nennt; denn es ist nicht einmal nothwendig, daſs der Künstler die Zeichnungskunst verstehe; es will mehr mühsame Behandlung, als wirkliches Talent.

Es ist übertrieben, wenn man sagt, man könne manche Mosaiken nicht von den besten Gemälden unterscheiden. Denn bey aller Verschiedenheit der Farben, welche die Mosaiken haben, fehlen ihnen unendlich viele Farben der Maler. Kein Mosaik, es sey so fein als es wolle, hat die Harmonie, den sanften Übergang der Farben von einer Nüance zur andern, welche Ölgemälde haben. Die Mosaiken, die in der Nähe betrachtet werden, müssen weit feiner seyn, als die in weiter Ferne stehen.

Ihr Glanz ist sehr unangenehm, und zerstört alle Wirkung.

Man hat eine Menge alter Fuſsböden in Bädern, Villen, und Tempeln gefunden.

Hauptstücke sind:

Eine Vase mit Wasser gefüllt, am Rand sitzen vier Tauben, die sich im Wasser spiegeln. Es wurde zu

Tivoli in der Villa Adriani gefunden, und ist jetzt auf dem Capitol. Plinius kannte dieses Stück. Plin. 36. l. 26.

Zu Sylla's Zeiten wurden die Römer mit der Mosaik bekannt. Plin. l. c. sect. 34. sagt, im Tempel der Fortuna zu Präneste sey ein solcher Fussboden gewesen. Diesen fand man, und jetzt ist er der Fussboden eines Saals im Pallast Barberini. Er ist achtzehu Fuss lang und vierzehn breit. Man hat viele Kupfer davon,

Montfaucon Ant. suppl. IV.

Supplement to the travels etc. by Shaw. Oxf. 1746.

Barthelemy. Mem. de l'Acad. des Inscr. XXX. p. 503.

In alten Gräbern fand man auch viele. Bartoli Sepolcri Antichi. Montf. Tom. V.

In Pompeii und Herculan ebenfalls; eines davon ist berühmt; es hat die Aufschrift: Διοσκοριδης ὁ Σαμιος, Winkelm. Storia etc. T. II. p. 69.

DRITTES BUCH.

Steinschneidekunst.

Erstes Capitel.

Worinn die Steinschneidekunst bestehe. In welche Steine am häufigsten geschnitten wurde.

Die Steinschneidekunst, ist die Kunst vermittelst gewisser Werkzeuge auf edle Steine Bilder und Figuren einzugraben.

Der Steinschneider gräbt in alle Arten von Edelsteinen, am häufigsten aber bedient er sich des Carneols, des Sapphirs, Smaragds, Onyx, am seltensten des Demants. — Die Alten schnitten wahrscheinlich nicht in Demant,*) Plin. Lib. 37. Tantum tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori; violari etiam signis gemmas nefas ducentes.

Sulzer im 1sten Theil der Theorie der S. W. Art. geschnittene Steine meynt: die Alten hätten den edlern Steinen, also auch dem Demant, durch die eingeschnittenen Figuren noch einen grössern Werth zu geben gesucht. Allein schon Lessing im 1sten Theil der antiq. Briefe bemerkt, dass die schönste

*) Einen geschnittenen Demant soll man aber doch im alten Constantia gefunden haben. Lorenzo Magallotti Lettere scientifiche. vid. Acta erudit. 1723, p. 210.

Figur den Schaden nicht würde haben ersetzen können, den der Schnitt dem Stein, durch die Verminderung seines Feuers verursache. Da es aber nicht einmal entschieden gewiss ist, ob die Alten die Politur des Demants gekannt haben; da wenigstens diese Kunst erst wieder im Jahr 1476 von Ludwig von Berguen aus Brixen erfunden wurde: so möchte Lessings Bemerkung nur vom Demant im Allgemeinen, nicht aber von der Steineschneidekunst der Alten zu verstehen seyn.

Amb. Charadosso schnitt 1500 die Bildnisse einiger Kirchenlehrer in einen Demant, für Pabst Jul. II. für 22500 Kronen.

Der Steinschneider heisst δακτυλιογλυφος, die Römer haben kein Wort in ihrer Sprache, durch welches dieses übersetzt werden könnte. Gemmarius in Reinesii Syntagm. inscript. antiq. XI. n. 109. ist etwas ganz anders. Plin. l. 37. sect. 15. p. 773. ed. Hard. nennt sie zwar scalptores; aber dieses Wort bezeichnet die Steinschneider nicht allein. Annularius, welches die Glossen durch δακτυλιοποιος geben, ist der Ringmacher.

Zweytes Capitel.

Mechanismus der Steinschneidekunst.

Zwey Stellen hat man bey Plin. Lib. 37. wo etwas vom Mechanismus der Steinschneider vorkommt.

Lib. 37. sect. 15. p. 773. Aliae (gemmae) ferro scalpi non possunt, aliae non nisi retuso; verum omnes adamente, plurimum autem in his terebrarum proficit fervor.

Lib. eod. p. ult. Expetuntur (parvae adamantis cruſtae) a ſcalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiem facile excavantes.

Aus dieſen Stellen erhellt

1) daſs ſich die Alten der verſchiedenen Grabeiſen bedienten, welche auch unſre Künſtler haben;

2) daſs ſie das Demantpulver anwendeten;

3) daſs ſie ſich auch der Demantſpitze bedienten.

So kurz dieſe Stellen ſind, ſo ſieht man doch daraus ſo viel, daſs die alten Steinſchneider faſt eben ſo gearbeitet haben, wie die neuern; welches Mariette auſſer Zweifel geſtellt hat.

Der Künſtler macht das Modell in Wachs, welches er auf einem Stückchen Schiefer aufträgt, von der Gröſſe, als die Figur in Stein geſchnitten werden ſoll. Dann wählt er ſich einen edeln Stein aus, und befeſtigt ihn mit Maſtix an eine hölzerne Handhebe. Dieſe faſst er mit der linken Hand, und nähert ihn ſeinem Schneidzeug, welches auf einem Tiſch vor ihm ſteht, und zeichnet mit einer Nadel von Kupfer die Figur darauf. Dieſe Maſchine ſteht auf einem ohngefähr acht Zoll hohen Piedeſtal von Metall, welches an den Tiſch angeſchraubt iſt. Sie iſt bedeckt mit einer Kappe von Kupfer. Dieſe Kappe hat zwey Abtheilungen. Die obere iſt beweglich, und kann abgenommen werden, die untere iſt unbeweglich, und an das Fuſsgeſtell befeſtigt. Beyde Theile haben in der Mitte eine Öfnung, damit die Schnur vom untern Rad freyen Spielraum habe. Die Hauptheile der Maſchine beſtehen in einem Rad, in Verticalrichtung, welches mit dem Rad unter dem Tiſche durch eine Darmſeite in Verbindung iſt. Die Achſe des Rads liegt horizontal. Die

Achſe zur Linken ſpringt aus der Maſchine zwey Linien weit hervor. An dieſe wird ein Plättchen von Stahl feſtgemacht, und an daſſelbe wird noch ein anders, von eben der Gröſse mit drey Schrauben befeſtigt. An dieſes letztere wird ein Röhrchen von Stahl angebracht, worinn die Schneidwerkzeuge geſteckt werden.

Die Schneidwerkzeuge ſind von feinem ungehärteten Eiſen, ohngefähr funfzehn Linien groſs, von verſchiedener Geſtalt; einige haben einen Kopf wie ein Nagel, und ſind ſehr ſchneidend (Scie), andere haben einen kleinen Knopf (Bouterolle), der bald rund, bald convex, bald platt iſt.

Unter dem Tiſch iſt ein Rad achtzehn Zoll im Diameter, in Verticalrichtung, deſſen Achſe von Eiſen ſich in zwey Zapfen endigt, welche in Pfannen von Meſſing laufen. Unten iſt ein Fuſsgeſtell angebracht, worauf der Steinſchneider ſeinen rechten Fuſs ſetzt, und das Rad, und vermittelſt desſelben ſeine Maſchine in Bewegung bringt.

Wann der Steinſchneider arbeiten will, nimmt er ſeinen, an dem hölzernen Stil befeſtigten, Stein in die linke Hand, und nähert ihn in etwas ſchräger Richtung dem Schneidzeug, deſſen Spitze mit Oel, worinn Demantpulver gemiſcht iſt, beſtrichen iſt, damit das Eiſen den Stein angreifen könne.

Zuerſt macht er ſeine Umriſſe, dann arbeitet er die Theile aus. Da der Künſtler nie ſieht, was er arbeitet, ſo muſs er, vorzüglich bey der Vollendung immer ſeine Figur im weichen Wachs abdrucken. Denn ein einziger falſcher Schnitt verderbt den ganzen Stein.

An Orten, wohin man mit dem Schneidezug nicht kommen kann, bedient man sich der Demantspitze. Dieses ist eine sehr langsame Arbeit, und fodert einen Künstler, der seiner Hand völlig Herr ist; denn der geringste Fehler verderbt das Werk.

Auch hat man Spitzen von Kupfer, welche man in mit Demantstaub gefülltes Oel taucht. Mit diesen kann man an Orten arbeiten, wohin selbst die Demantspitze nicht kommen kann.

So werden die tiefgeschnittenen Steine, und die Cameen gearbeitet.

Wenn alles vollendet ist, dann wird der Stein mit Trippel polirt.

Drittes Capitel.

Erfindung der Steinschneidekunst, und Ausbildung derselben.

Die geschnittenen Steine begreift man unter dem Namen der Gemmen. Sie sind entweder tief geschnitten (en creux) oder erhaben, Cameen.

Zu der Erfindung der Steinschneidekunst gaben die Siegelringe Gelegenheit. Man grub schon in den ältern Zeiten in die Ringe von Metall Charaktere und Namen, deren man sich zum Siegeln bediente. Wie man in der Folge anfieng, edle Steine zum Luxus in den Ringen zu tragen, so machte man auch Versuche, die Charaktere, welche man in Metall grub, in die Steine zu graben.

Dieses gab Gelegenheit zur Erfindung der Steinschneidekunst; deren erste Versuche, wie bey allen Künsten, im Anfang roh waren, bis man endlich Werkzeuge erfand,

durch deren Gebrauch man immer weiter fortschritt, und endlich zur Vollkommenheit kam.

Der geschnittenen Steine bediente man sich zuerst als Siegel. Wie die Kunst in der Folge zunahm, wurden sie Gegenstand des Luxus; und endlich machte man religiösen und aberglaubigen Gebrauch davon. Daher entstunden Amuleta, Abraxas.

Man schnitte in die Steine willkührliche Charaktere; bestimmte Figuren von Göttern, Menschen, Thieren, Inscriptionen, welche letztere oft gute Wünsche, oder schöne Sentenzen enthalten. So hat ein Stein, welcher den Hercules vorstellt, der den Himmel trägt, die Inscription: *πονος του καλως ησυχιαζειν αιτιος* Mariette T. I. p. 35. Gravelle T. I. tab. 40. Auf einigen sind ganze Gruppen, mythologische Scenen, Bacchanale eingeschnitten.

Die Steinschneidekunst war im Morgenlande schon in den frühesten Zeiten bekannt. Die Ägypter scheinen eines der Völker gewesen zu seyn, welche sie am ersten hatten. Wenigstens ists gewiss, dass sie schon in den frühesten Zeiten dieselbe ausgeübt haben. Denn, ob ich gleich nicht mit Büsching, aus dem Siegelring, den ein ägyptischer König dem Joseph gegeben, schliessen möchte, dass die Steinschneidekunst unter den Ägyptern schon damals bekannt gewesen sey, so ists doch zuverlässig gewiss, dass die Israeliten in Ägypten mit dieser Kunst bekannt wurden. Die erste Spur davon ist 2 Mos. 28. 9. 17—22. und 31. 5. 39. 14. Die Israeliten schnitten keine Bilder, sondern Namen in die Steine. So waren die Steine im Brustschmuck des Hohenpriesters, und die beyden Onyxe, worinn die Namen der zwölf Stämme eingegraben waren.

Büſching Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte II. St. p. 21.

Unter den andern morgenländiſchen Völkern war die Steinſchneidekunſt auch nicht fremd. Plin. l. 37. ſect. 60. ſagt, die Äthiopier hätten in ihre heiligen Steine das Bildniſs des Jupiter Hammon eingegraben. Thucydides ſagt, das Siegel der perſiſchen Könige, wären die Bildniſſe des Cyrus und Darius geweſen. Nach den Zeiten des Xerxes ſollen die perſiſchen Könige mit dem Bild der Rhodagune, der Tochter des Xerxes geſiegelt haben.

Wir haben auch noch verſchiedene ſchlechtgeſchnittene Steine von dieſem Volk.

Viertes Capitel.

Steinſchneidekunſt bey den Griechen, und die berühmteſten Meiſter derſelben.

Wenn die Steinſchneidekunſt bey den Griechen entſtanden ſey, iſt nicht zu beſtimmen. Wahrſcheinlich war ſie zur Zeit des troianiſchen Kriegs noch unbekannt. Denn die Stellen woraus Mariette beweiſen will, daſs ſie damals ſchon bekannt geweſen ſey, beweiſen nichts.

Plin. Lib. 33. ſect. 4.

Mariette Traité T. I. p. 11, 12. Die Stellen woraus er ſeine Meynungen beweiſen will, ſind:

Plutarch. de ſolertia animalium, redet von ſeinem Ring des Ulyſſes mit einem Stein, in welchen er einen Delſin, zum Andenken ſeines Sohns Telemachs, der ohne Hülfe dieſes Thiers im Schiffbruch umgekommen wäre, habe ſchneiden laſſen.

Ptolemäus, Häphästions Sohn, in Fragm. περι της εις πολυμαθειαν καινης ἱϛοριας, beym Photius, gedenkt eines Siegelringes der Helena, worein ein Seeungeheuer gegraben gewesen sey. Photius Cod. 190.

Pausanias erzählt, dass der Maler Polygnotus in seinen Gemälden von der Reise des Ulysses in den Hades, den jungen Phocus mit einem goldenen Ringe, in welchem ein geschnittener Stein gefasst war, abgebildet habe.

Der erste Steinschneider der Griechen, den die Geschichte nennt, war Theodor von Samos. Olymp. 63. Dieser schnitte in einen Smaragd für den Polykrates, den Herrn von Samos, eine Leyer, welchen er am Finger in einem Ring trug. Pausan. lib. 8. p. 479. Herod. II. c. 41. Ἦν-οἱ σφρηγὶς τὴν ἐφόρεε χρυσόδετος τοῦ Τηλεκλεος Σαμίου.

Phrygillus ist der Meister eines der ältesten geschnittenen Steine, der sich im Cabinet des Ritter Vettori zu Rom befand. Es ist ein Carneol, und stellt den Cupido vor, wie er auf der Erde sitzt, und an der Seite eine offene Muschel hat. Der Name des Steinschneiders ist in den Stein eingeschnitten.

Pyrgoteles lebte zu Alexanders Zeiten, und war der einzige, der dessen Bildniss schneiden durfte. Man hat noch zwey Steine mit seinem Namen. Einer ist eine Alexanders Büste (forma clypei) mit dem Namen des Künstlers. Sie ist nach Natter (Vorrede zu Traité S. 9.) im Museum des Königs von Preussen, nach Winkelmann (Storia etc. T. II. p. 197.) besitzt sie der Graf Schönborn. Winkelmann (l. cit.) macht erhebliche Zweifel gegen die Ächtheit des Namens

1) aus der Schrift,

2) aus der Figur, die einen jungen Hercules ähnlicher ſey, als einem Alexander.

Das zweyte Stück iſt ein Phocionskopf. Stoſch. n. 56. Winkelmann (Storia etc. T. II. p. 198.) zweifelt an der Ächtheit des Namens.

Lippert (Daktyliotheck T. II. n. 215—218.) hält das Cachet de Michel Angelo ebenfalls für ein Werk des Pyrgoteles, ohne hinlänglichen Grund.

Soſtratus. Wenn dieſer Steinſchneider der Bildhauer gleiches Namens war, wie Natter (Traité p. 46.) will, ſo gehört er auch in die Zeiten Alexanders. Sein iſt ein Fragment eines Cameo, bey Stoſch. tab. 66. Vielleicht iſt er mit dem Verfertiger der folgenden tab. 67. Soſtratus einerley.

Unter ſeinem Namen iſt noch eine Nereide auf einem Carneol; (Lippert T. I. n. 74. Winkelmann deſcription, p. 106. 107.) eine Siegesgöttin, welche einen Stier ſchlachtet, ebenfalls auf einem Carneol (Natter Traité p. 45. 46. n. 29. Lippert. T. I. N. 696.) eine Siegesgöttin in Cameo (Winkelm. Deſcription p. 106. 107.) vorhanden.

Apollonius lebte nach dem Pyrgoteles, aber die Zeit iſt nicht genau zu beſtimmen. Plin. 37 ſect. 4. Von ihm iſt noch ein Fragment bey Stoſch tab. 11.

Einen andern Steinſchneider Cronius nennt Plinius l. c. Von ihm hat ſich nichts mehr erhalten.

Admon gehört wahrſcheinlich auch unter die alten Steinſchneider der Griechen. Von ihm iſt ein Hercules bibax bey Stoſch tab. I. Bracci Tom. I. tab. 1. hält ihn für einen hetruſciſchen Stein ohne Grund.

Zu Auguſts Zeiten waren:

Dioscurides. Er schnitte das Bildniss des Augusts sehr ähnlich, womit August in seinen letzten Jahren, und die folgenden Kaiser siegelten. Plin. l. 37. s. 4. Winkelm. Storia etc. T. II. p. 267. Suet. August c. 50. Man hat noch zwey Bildnisse des Augusts von ihm in Amethyst geschnitten. Stosch. tab. 25. 26.

Er arbeitete in drey verschiedenen Manieren.

Sehr flach und seicht. So ist der Mercurius Criophorus in Carneol des Grafen von Carlisle (Winkelm. Stor. T. II. p. 261.)

Sehr tief, wie der Perseus im farnesischen Cabinet. (Natter. l. c. p. 44.) (ein anderer Perseus von ihm ist bey Stosch tab. 30.) und der Mäcenas-Kopf in Amethyst im Cab. des Königs in Frankreich. Stosch. tab. 27. Mariette T. II. tab. 49.

Mittelmäsig erhoben, wie Diomedes. Stosch 29. im Cabinet des Herzog von Devonshire.

Noch hat man von ihm einen Merkur. Stosch 28. einen Herkules, welcher den Cerberus bindet ib. 31. im königl. preussischen Cabinet. *)

Solon. Wahrscheinlich waren mehrere Künstler dieses Namens. Bey Stosch sind vier Gemmen von Solon, welche drey verschiedene Meister zu haben scheinen. Einer, welcher den Medusenkopf tab. 63. in Chalcedonik schnitt, der im Mus. Strozziano ist; der andere, der den schönen Diomedes machte tab. 61.; und der dritte, welcher den Kopf des Mäcenas tab. 62 und den Cupido

*) Vielleicht war mehr als ein Dioskurides; dieses scheint ausser der verschiedenen Manier auch die verschiedene Form der Buchstaben anzuzeigen.

tab. 64. schnitt. Winkelmann description etc. p. 442. n. 216. 117.

Eutiches ein Schüler des Dioskurides, schnitt eine schöne Minerva. Stosch. t. 34.

Aulus war vielleicht auch ein Zeitgenosse des Augusts. Es scheinen mehrere Meister dieses Namens gewesen zu seyn. Denn in den Werken welche mit diesem Namen bezeichnet sind, ist sowohl in der Kunst, als in der Form der Buchstaben, eine grofse Verschiedenheit. Bey Stosch sind vier Blätter t. 15—19. Juno 21.

Agathangelus, schnitt den Kopf des Pompeius M. Winkelm. Description p. 437. n. 186.

Agathopus, vielleicht der Freygelassene der Livia v. Gori Columb. libert. Liviae Aug. p. 154. ein unbekannter Kopf in Beryll, bey Stosch tab. 5. Lippert Dakt. T. II. n. 516. glaubt, es sey ein Pompeius M. S. Stosch Erklärung dieses Steins.

Aepolianus. Man hat eine alte Paste mit dem Kopf des Marc Aurel von ihm. Stosch t. 2.

Aetion, ein Priamushopf ib. t. 3.

Agathemerus, ein Socrateskopf tab. 4. ib.

Alexander, Amor leonem domans ib. 6.

Allion; wahrscheinlich waren mehrere Meister dieses Namens. Stosch. 7. 8. Mus. Florent. T. II. t. 8. Lippert. T. I. n. 755.

Anterotus. Ein Hercules, der einen Stier auf der Schulter trägt. Stosch t. 9. Lippert. T. I. 591. Winkelm. Descript. p. 278. N. 1786. Beyer Thes. Brand. T, I. 79.

Apollodotus. Ein Minervakopf. Stosch 10. Winkelm. Descr. p. 61. N. 189.

Apollonides. Eine Diana, in Amethyſt. Stoſch t. 12. Eine Glaspaſte davon iſt im königl. preuſs. Cabinet Deſcript. p. 97.

Aſpaſius. Minerva in Jaspis. Stoſch 13. Aesculap ib. 14. Natter hat ihn nachgeſchnitten.

Athenion. Jupiter, welcher die Rieſen erſchlägt in Cameo. Winkelm. Storia.

Axeochus. Einen Kopf der Omphale. Lippert. T. II. n. 626. und einen Faun mit einer Leyer. Stoſch. 20.

Caecas. Einen Fechter. Stoſch 21.

Carpus. Bacchus und Ariadne auf einem Löwen ib. 22. Hercules und Jole. Gravelles T. II. 38.

Curius. Herculeskopf in Sapphir. Stoſch 23.

Coinus. In Onyx, Adonis ib. 24.

Cronius. Erato auf einer alten Paſte. Lipp. T. I. n. 759.

Epitynchanus, vielleicht ein Freygelaſſener der Livia. Columbar. libert. Liviae a Gorio illuſtr. p. 154. Germanicuskopf in Sardonyx. Stoſch 32.

Dometius. Jupiter und andere Figuren im preuſs. Cabinet. Deſcr. p. 39. 43.

Evodus. Julia des Titus. Stoſch 33.

Calpurnius Severus Felix. Diomedes und Ulyſſes im Arundel. Muſ. Stoſch 35.

Gaeus. Einen Hundskopf in Granat, dem man tief in den Rachen hineinſehen kann. Natter p. 27.

Graeus. Einen Ringer, der ſich mit Oel ſalbt, in Beryll. Natter. n. 25. Der Stein gehört dem Grafen Beskorough. Noch hat man von ihm Jupiter und Omphale, in Beryll. Deſcr. p. 269.

Heius. Eine Diana mit einem Hirſchen. Stoſch 36.

Hellen. Harpocrates in Carneol. Stoſch 37.

Hydrus. Paris bis auf den halben Leib, und ſeitwärts gewandt. Natter hat dieſen Stein nachgeſchnitten.

Hyllus. Den Kopf eines Philoſophen. Stoſch 38. einen weiblichen Kopf. Stoſch 39. einen Stier. ib. 40. Mariette T. II. 42. einen Hercules. Winhelm. deſcr. p. 432. n. 144.

Leucius. Eine Victorie auf einem vierspännigen Wagen. Stoſch 41. einen Kopf der Poppäa Sabina. Lipp. T. II. n. 658. einen Faun. Alle drey in Carneol.

Mykon. Caligulas Kopf. Stoſch 42. in Jaspis.

Myron. Eine Muſe in Carneol. Deſcript. p. 207. n. 1249.

Myrton. Eine Leda mit dem Schwan. Stoſch 43.

Niſos. Einen Jupiter ohne Bart, mit dem Adler zu ſeinen Füſsen. Davon iſt nur noch eine Glaspaſte vorhanden. Winkelm. Deſcr. p. 39. n. 48.

Niſonas. Einen ſitzenden Faun in Achat. Stoſch 44.

Oneſas. Eine Muſe mit der Lyra. ib. 45. einen trunkenen Bacchus. Lippert. T. I. n. 478. einen Herculeskopf in Carneol. Stoſch 46., den Natter nachgeſchnitten hat. Einen Apollokopf. Winkelm. deſcript. p. 469. n. 1683.

Pamphilus. Achilles Citharoeda. Stoſch t. 47. in Amethyſt. Eben dieſes Süjet verändert in Carneol. ib. 48.

Pharnaces. Ein Meerpferd in Carneol. ib. 50.

Philemon. Theſeus nach der Erlegung des Minotaurus. ib. 51. Einen Faunenkopf. ib. 52.

Pergamus oder Pigmon ΓΕΙΓΜΟ, einen Faun. ib. 49.

Plotarchus. Einen auf einem Löwen ſitzenden Cupido. ib. 49.

Polykletus. Einen Diomedes, welcher das Palladium raubt. ib. 54.

Potitus. Jaſon, welcher den Drachen mit dem Zauberſaft einſchläfert. Lippert. I. n. 459.

Scylax. Einen Pan terribilis in Amethyſt. Stoſch 58. Einen Hercules, der die Lyra ſpielt. ib. 59. Einen Adlerkopf. Lippert. T. II. 1051.

Quintillus. Neptun auf ſeinem Wagen. Stoſch 57.

Seleucus. Silenuskopf in Carneol. ib. 60.

Soſocles. Meduſenkopf in Chalcedonyx. ib. 65.

Teucer. Hercules und Jole. ib. 68. in Amethyſt. Minerva mit einigen andern Figuren. Lipp. T. I. n. 118. Einen Faun. Deſcript. p. 320. n. 32.

Thamyris. Eine Sphinx, die ſich am Kopf krazet, in Carneol. Stoſch 69.

Tryphon. Hochzeit des Amor und Pſyche. ib. 70.

Man trift noch auf mehrern Steinen Namen an, ob ſie aber allemal die Namen des Steinſchneiders anzeigen, iſt ungewiſs. Sehr oft lieſsen die Beſitzer der Steine ihre Namen eingraben. Oft ſind aber auch in den neuern Zeiten in antike Steine Namen alter Steinſchneider eingegraben worden, um ſie deſto theurer verkaufen zu können. Wer ein geübtes Auge hat, kann aber den Betrug leicht bemerken. Auf guten Steinen ſind die Buchſtaben allemal von ſehr ſchöner Form, ſehr klein und fein geſchnitten, und oben und unten mit Pünktchen verſehen.

Da die geſchnittenen Steine ſehr theuer ſind, ſo erfand man ſchon in den alten Zeiten die Kunſt, Abdrücke in gefärbtes Glas davon zu machen. Dieſe ſind oft ſo ſchön, daſs man ſie, wenn ſie in Ringe gefaſst ſind, kaum von Originalen unterſcheiden kann, Viele antike geſchnittene Steine haben wir noch blos in ſolchen Glaspaſten übrig. In den neuern Zeiten iſt die Zahl dieſer

Paſten unendlich vervielfältigt wordeu. Im 15ten Jahrhundert verbeſſerte die Glasabdrücke Franceſco Visconte. Dem Herzog von Orleans, Regenten von Frankreich hat man die beſte und ſchönſte Art dieſer Paſten zu danken. Mariette T. I. p. 93. p 210.

Die vorzüglichſten antiken Steine ſind diejenigen, welche ſich wegen ihrer ſchönen Arbeit, oder wegen der Vorſtellung, die ſie enthalten, empfehlen. Sind ſie in beyden Stücken intereſſant, ſo iſt ihr Werth ungemein groſs. Viele unter den antiken Steinen ſind ſehr ſchlecht geſchnitten, mehrere ſind mittelmäſsig, und die wenigſten ſind von groſser Schönheit. Unter den geſchnittenen Steinen in Lipperts Daktyliothek ſind kaum ſiebenzig von vorzüglicher Schönheit. Nicht alle Künſtler waren in allem gleich vollkommen. Einige waren vortreflich in Gewändern, andere im Nackten, andre wuſsten den Ausdruck und die Seele vorzüglich zu machen.

Vorzügliche Steine in Anſehung der Arbeit ſind:

Jupiters Kopf in Amethyſt. Muſ. Flor. T. I. t. 52.

Jupiter Serapis. n. 8.

Juno vom Aulus. n. 20.

Cybele, mit der Mauerkrone. 3.

Apollo. 29.

Mercurius tab. 5. 112.

Bacchus ib. n. 100.

Hercules erdrückt den Antäus. Gravell. T. I. t. 52.

Jupiter ſchleudert die Rieſen mit dem Blitz zu Boden. tab. 1. 12.

Apollo und Marſyas. t. 2. 30.

Venus und Mars. t. 3. 69.

Venus bey dem Vulkan, der die Waffen für den Aeneas schmiedet. t. 4. 91.

Ein Bacchanal le cachet de Michel Ange. 5. 107,

Apotheose des Germanicus in Agath: im königl. französ. Museum. Montf. Suppl. V.

August unter Tropheen, ein sehr grosses Stück in Agath, im kaiserl. Cabinet. Montf. T. V.

Apotheose des Augusts zu Paris, aus Agath. ib. v. Mariette. T. I. p. 358.

Fünftes Capitel.

Vasen.

Zu den geschnittenen Steinen gehören auch die Gefäſse aus Edelsteinen, weil sie auf eben die Weise, wie die Gemmen, behandelt werden.

Das Hauptstück ist die barberinische Vase die sich jetzt in der Sammlung des Herzog von Portland befindet. Es ist noch nicht ganz ausgemacht, aus welcher Materie sie sey. Die erste Nachricht davon gab Tezi in Aedes Barberina 1642 dann Misson in seinen Reisen. Einige glauben, die Malerey sey Glas, wie Caylus und Winkelmann, andere aber mit Venuti Composition. — Wedgwood copirte sie sehr genau. Description of the Portland Vase; the manner of its Formation, and the varions Opinions tritherto advanced on the Subjects of the Bas Reliefs by John Wedgwood. Lond. 1790. S. Allg. Lit. Zeit. 1791. Mon. Aug. S. 459. etc.

Über diese Vase sind glücklich Vermuthungen in Veltheim, über die Vasa murrina. Helmst. 1792. und ebendess. Vermuthung über die Portlands Vase.

Das Mantuanische Gefäss, in dem braunschweigischen Naturalienkabinet. Es ist aus einem sehr schön gefärbten Onyx, sechs Zoll hoch, und $2\frac{1}{2}$ Zoll im Durchschnitt. Der Handgriff, die gebogene Röhre zum Ausgiessen, die Reife und der Fuss sind von Gold. Im Jahr 1630 wurde dieses Gefäss von einem gemeinen Soldaten, bey der Plünderung von Mantua erbeutet, und dem Herzog Franz Albrecht von Sachsen für hundert Ducaten überlassen. Dieser vermachte es seiner Gemahlin Christina Margaretha, aus dem Hause Mecklenburg, welche es hernach ihrer Schwester, der Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig vermachte, von welcher es ihr Sohn, Herzog Ferdinand Albrecht zu Bevern erhielt. Der Werth dieses Gefässes ist unbestimmt. Einige schätzen es auf 60,000, andere auf 90,000, andere auf 150,000 Thlr. Die Arbeit davon ist vortreflich, und Mariette glaubt, der Künstler habe wenigstens zwanzig Jahre daran gearbeitet. Mariette Traité p. 357. Man setzt es wegen der Schönheit der Arbeit in die Zeiten des Mithridates. Montf. II. tab. 78.

Die Vase zu S. Denys. Montf. T. I. t. 167. aus Agath.

Sechstes Capitel.

Ursachen, warum die Steinschneidekunst bey den Griechen so vorzüglich, und bey den Römern so mittelmässig blühte. Verfall der Steinschneidekunst unter den Christen.

Unter den Griechen war die Menge von geschnittenen Steinen sehr gross. Die Ursache war, weil es jedem, der es bezahlen konnte, erlaubt war, einen Ring zu tragen, und in den Stein desselben sein Bildniss oder andere Figuren schneiden zu lassen. Athleten, welche

in den Olympifchen Spielen den Sieg erhalten, Soldaten, die fich im Krieg hervorgethan hatten, liefsen ihr Bildnifs, oder eine auf ihre Bravour anfpielende Mythe in einen edeln Stein fchneiden, und trugen ihn in einem Ringe am Finger. Freunde trugen die Bildnifse ihrer Freunde, Schüler die Bildnifse ihrer Lehrer in Ringen. Die Epikuräer hatten das Bild des Epikurus im Ring. Cicero de finibus lib. 5. c. 3.

Auch wurden aus religiöfer Abficht Bildnifse der Götter in edle Steine gefchnitten, die man an dem Finger trug, oder als Amulete an den Hals hieng.

Die Römer trugen nicht fo häufig Ringe als die Griechen. Zuerft war es nur den Senatoren erlaubt, Ringe zu tragen; und diefe waren von Eifen, ohne allen Schmuck, ohne gefchnittene Steine. Marius trug bey feinem Triumph über den Jugurtha noch einen eifernen Ring. Plin. 37. f. 4. Nur die Gefandten durften goldene Ringe tragen.

Nachher uuterfchied der goldene Ring die vornehmen Stände von den geringern. Jus annulli hatten nur die Rathsherren und der Ritterftand.

Die gefchnittenen Steine lernten die Römer von den Griechen kennen. Es zogen viele griechifche Steinfchneider aus Griechenland nach Rom, wofelbft unter den erften Kaifern fehr viel gefchnitten wurde.

Mariette (T. I. p. 73. 74. 95.) behauptet, die Römer hätten fehr wenig Talent zur Steinfchneidekunft, und nur mittelmäfsige Meifter unter fich gehabt. Man könne zwar nicht fagen, dafs fie die Regeln der Zeichnung fchlechterdings vernachläfsigt, und die Zufammenfetzung nicht verftanden hätten; es fehle aber ihren be-

ſten Steinen die griechiſche Grazie, und das Erhabene der Gedanken, welches man in den Kunſtwerken der Griechen bewundere. Ein Kenner könne nach ſeiner Meynung einen römiſchen Stein von einem griechiſchen eben ſo leicht unterſcheiden, als ein italieniſches Gemälde von einem Niederländiſchen. Noch macht er die Bemerkung, daſs ſie faſt alle ihre Figuren, auf die bey ihnen gewöhnliche Weiſe bekleidet hätten, mit langen Mänteln, deren Falten nichts vom Körper durchſcheinen laſſen.

Köpfe der römiſchen Kaiſer findet man auf geſchnittenen Steinen von Auguſt bis auf den Lucius Verus ſehr häufig; weniger von den folgenden Kaiſern. Natter macht daraus den Schluſs, daſs die Kunſt von den Zeiten des L. Verus an vernachläſsigt worden, und nach und nach untergegangen ſey. In den ſpätern Zeiten findet man indeſſen doch einige gute Köpfe von den Kaiſern Probus, und Conſtantin dem jüngern. Bey dieſen kommt es aber doch immer darauf an, ob ſie nicht von neuern Künſtlern nach Münzen geſchnitten worden ſind.

Unter den Chriſten, vornemlich in Griechenland, verlohr ſich die Steinſchneidekunſt faſt gänzlich. Daher bedienten ſich die Chriſten zu Siegeln alter heidniſchen Steine. Pipin ſiegelte mit einem indianiſchen Bacchus, und Carl der Groſse mit einem Jupiter Serapis. (v. Mabillon de arte diplomatica.) Selbſt ſpätere fränkiſche Könige ſiegelten mit Steinen, welche für Antiken erkannt worden ſind. Endlich entſtunden dafür die Wappenſiegel.

In den Zerſtörungen der italieniſchen Städte, verlohren ſich die geſchnittenen Steine unter den Ruinen;

und was noch übrig war, wurde zum Kirchenſchmuck angewendet.

Im Orient erhielt ſich einige Kenntniſs der Steinſchneidekunſt länger. Dazu trug ſehr viel bey, daſs man in dieſen Ländern, vorzüglich in Ägypten, eine Menge myſtiſcher Steine verfertigte, welche unter einer chriſtlichen Religionspartbey, den Gnoſtikern ſehr gebräuchlich waren, und Abraxae genennt werden.

v. Jablonskii panth. aegypt. de ſignificatione nominis Abraxas. Semlers hiſt. Einleit. zu Baumgartens Unterſuchung theol. Streitigkeiten I. p. 133. Ittig de haereſiarchis Sect. I. et II. p. 99.

Aus dem neunten Jahrhundert hat man einen Sardonyx von zwey Farben, welcher die Maria mit einem Schleyer auf dem Kopfe, und ausgebreiteten Händen betend vorſtellt, mit der Beyſchrift: M-P ΘV. Auf der Kehrſeite erblickt man ein Kreuz mit den beygeſchriebenen Worten: KEB ΛΕΟΤΙ ΔΕСΠΟΥ.

v. Veteris gemmae ad Chriſtianum uſum exſculptae brevis explanatio ad academicos etruſcos Cortonenſes. Rom. 1732.

Siebentes Capitel.

Daktyliotheken, und Sammlungen von Schwefelabgüſſen.

Die erſte Daktyliothek wurde zu Rom vom Scaurus dem Stiefſohn des Sylla angelegt. Plin. lib. 37. 5.

Nach der Beſiegung des Mithridates, brachte Pompeius deſſen Daktyliothek nach Rom, und ſtellte ſie im Capitol auf. Sie übertraf die, welche Scaurus beſaſs, ſehr.

Julius Cäſar ſchenkte ſechs Daktyliotheken in den Tempel der Venus Genitrix.

Marcellus legte eine in der Cella templi Apollinis auf dem Palatiniſchen Berge an.

Die bedeutendſten Daktyliotheken ſind:

In Italien.

Zu Rom in der vaticaniſchen Bibliothek, und im Muſeo Chriſtiano, im Barberiniſchen Pallaſt, und die des Cardinal Borgia.

Zu Neapel. Das Königl. Muſeum zu Portici, die Farneſiſche Sammlung; die Daktylioth. des Duca Noja Caraffa.

Zu Florenz. Grosherzogl. Gallerie — beſitzt gegen 3000 Steine. Muſ. Flor. T. 1.

Zu Venedig. Ritter Nani.

Frankreich.

Die erſte Daktyliothek legte König Franz der Erſte an, und Heinrich der Zweyte vermehrte ſie. Unter den folgenden Königen wurde ſie zerſtreut, ſo daſs Heinrich der Vierte nur wenige Stücke fand. Er lieſs den Bogarris 1608 an ſeinen Hof kommen, damit er das Cabinet wieder herſtellen möchte, und kaufte alle Steine, die er bekommen konnte. Unter Ludwig dem Dreyzehnten geſchah für das Cabinet nichts; Bagarirs verlieſs den Hof, und nahm ſeine eigene Sammlung geſchnittener Steine mit. Ludwig dem Vierzehnten ſchenkte ſein Onkel der Herzog von Orleans ſeine Sammlung geſchnittener Steine. 1654 ward das königl. Kabinet nach Verſailles gebracht, und durch die Sammlungen des Harley, Urſel, und le Cointe vermehrt, und verſchiedene Kirchen ſchenkten dem Könige geſchnittene Steine. Später-

hin kaufte man die Sammlung des Lauthier dazu, worinn das Cachet du Michel Ange war, und die Gemmen des Bagarris.

Mariette Recueil des pierres gravées du Cabinet du Roi. Paris 1750. Vol. II. In der Geſchichte der Steinſchneidekunſt gibt er die Geſchichte dieſes Cabinets.

Cabinet des Herzogs von Orleans. Dazu wurde 1741 die Sammlung des jüngern Crozat gekauft, die aus 1400 Stücken beſtand.

Mariette deſcription ſommaire de pierres gravées du Cabinet de feu Mr. Crozat. Paris 1741. 8.

Madame d'Orleans hatte auch 600 Stücke. 1727 wurde ein Verzeichniſs davon gedruckt.

England.

Herzog von Devonſhire. Gasmond hat die Steine gezeichnet und Claude du Boſc geſtochen.

Marlborough, Bedford. Graf Carlesle beſitzt 77 tiefgeſchnittene, und 56 alte Cameen.

Das Cabinet des Herzogs von Rokingham, beſteht aus 64 Stücken.

Niederlande.

Der Erbſtatthalter hat die Sammlung, welche ehemals Graf Thoms zu London beſaſs.

Dänemark.

Im Königl. Schloſs zu Koppenhagen.

Beſchreibung von Koppenhagen für Reiſende 1770. p. 14.

Ruſsland.

Der Grosfürſt hat die Natteriſche Sammlung.

Deutſchland.

Preuſsen. Churfürſt Friedrich Wilhelm legte ſie

an. Beger im 3ten Theil seines Thes. Brand. beschrieb sie.

Der verstorbene König kaufte die Stoschische Sammlung, die aus 3444 Stücken besteht, für 30,000 Thaler, und eine Pension.

Description de pierres gravées du feu Baron de Stosch, — p. M. l'Abbé Winkelmann. Flor. 1760. 4. Bibl. der schönen Wissenschaften t. 5. p. 23.

Wien. In der kaiserl. Schatzkammer.

Man hat ganze Sammlungen von Schwefelabdrücken. — Stosch hatte 28,000 Abdrücke.

Phil Dan. Lippert erfand eine neue Materie, aus Thonerde, worinn er die Gemmen abdrückte. Er gab davon eine Daktyliothek von 3000 Stücken heraus. Zu den zwey ersten Tausenden machte Prof. Christ ein lateinisches Verzeichniss, und zn dem dritten machte es Lippert selbst, welches Heyne in die lateinische Sprache übersetzte.

Aus diesen 3000 machte Lippert eine Auswahl von 2000 zum Dienst der Künstler und Gelehrten, und theilte sie in das historische, und mythologische Tausend. Das erste besteht aber aus 1095, das letztere aus 1005 Stücken. Zur Erklärung derselben liess er ein Werk in 4 1757 drucken: Daktyliothek, das ist, Sammlung geschnittener Steine der Alten, aus den vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler in zwey Tausend Abdrücken edirt. — Nachher gab er noch ein neues Tausend heraus, welches die ersten weit übertrift.

Wedgwood und Bentley verfertigen gewisse Abdrücke, welche alles übertreffen.

Cataloque of Cameos, Indaglios, Medals and Basre-

liefs — Vaſes ad other ornements after the antique Lond. 1773. 4.

Werke über die geſchnittenen Steine.

Petrus Stephanonius, gemmae antiquitus ſculptae. Rom. 1627. 4. 2 Ausgab. Padua 1646.

Fortunati Liceti Hieroglyphica, ſeu antiqua ſchemata gemmarum annullarium, — Patav. 1653. fol.

Leon. Agoſtino und Gio. Pietro Bellori. Le gemme antiche figurate etc. Rom. 1657. und 1669. 4. 2 T. 2. Ed. Rom. 1686. 2 Vol. 4. Jac. Gronov gab dieſes Werk lateiniſch heraus. 1685. 4to und 1694. zu Franecker.

Michel Ange de la Chauſſe Muſeum Romanum. Rom. 1690. fol. ib. 1707. vermehrt 1746 vol. II. fol. Franzöſiſch Le grand Cabinet romain etc. Amſt. 1706. Fol. ital. Le gemme antiche Rom. 1700. 4to.

P. Santo Bartoli, Le cabinet d'antiquites et principalement des pierres gravées de D. Livio Odeſchalchi. Rom. 1702. 4. Muſeum Odeſchalchum Rom. 1747. 2 vol. fol. Das Cabinet des Antonius Capello Venet. 1702. fol. Recuel de gravures antiques du Cabinet de M. Maria Piccolomini.

Gemme antiche figurate di Paslo Aleſs. Maffei. Rom. 1707—1709. 4. Vol. 4.

Gori in vol. 1. inſcriptionum etc. Firenz. 1727. fol.

Bellori imagines philoſophorum etc. Rom. 1706. fol.

Canini l'imagini de' nomini illuſtri.

Gorlei Daktyliotheca etc. Delft. 1601. u. 1609. 4. verbeſſert durch I. Gronov. 1695. 4. Vol. 2.

Gemmae ſelectae e muſeo Jac. de Wilde Amſt. 1703. 4.

Recherches d' antiquites — qu'on voit dans la cham-

bre de raretés de la ville d'Utrecht p. Nic. Chevalier. Utrecht 1709. fol.

Gemmae antiquae caelatae ſcalptorum nominibus inſignitae etc. ſelegit etc. Phil. de Stoſch. Amſt. 1724. fol.

Theſaurus e theſauro Palatino ſelectus, ſive gemmarum et numismatum, quae in electorali cimeliarchio conti nentur, deſcriptio. (Laur. Beger) Heidelb. 1685. fol.

Begeri Spicilegium antiquitatis Colon. 1692. fol.

Eiusdem Theſaurus Brandenburgicus. T. I. 1696. T. II. et III. ſine anno. fol.

Theſaurus Ebermayerianus Norimb. 1720—22. 3 fol.

Deſcriptio brevis gemmarum, quae in muſeo Giulielmi Baronis de Craſſier aſſervantur. Lütttch 1740. 4to.

Le Cabinet de Sainte Geneveive. (p. Claude du Molinet) Paris 1692 fol.

Recuell de pierres gravées les plus ſingulieres du cabinet du roi et des principaux cabinets de Paris. 1709.

Le pierres gravées du Cabinet du Roi et quelques unes tinées de divers cabinets, au nombre d'environ 400 planches, gravées au ſimple trait p. Mr. le Comte de Caylus.

Werke des Mariette.

Gravelles.

Achtes Capitel.

Nutzen der alten geschnittenen Steine. Neuere Meister, welche nach antiken Steinen arbeiten.

Der Nutzen der alten geſchnittenen Steine iſt,

1) für den Gelehrten.

a) Er lernt die Bildniſſe berühmter Männer des Alterthums kennen, welche ſich in Gemmen

beſſer als in andern antiken Kunſtwerken erhalten haben.

b) von vielen Bildniſſen von Göttern ſind die Originale verlohren, durch die geſchnittenen Steine, worauf ſie nachgeſchnitten ſind, lernen wir die Idee des verlohrnen Kunſtwerks kennen.

c) Die Attribute der Gottheiten lernt man aus ihnen beſſer, als aus den meiſten Bildſäulen kennen.

d) Für alte Geſchichte und Mythologie ſind ſie von vielem Werth.

2) Für den Künſtler.

1) Zur Verbeſſerung ſeines Geſchmacks.

2) Zur Erfindung. Hannibal Carracci nahm zu ſeinen ſchönſten Gemälden die Ideen aus zwey geſchnittenen Steinen.

Berühmte moderne Steinſchneider.

Italiener.

Lorenz de Medici half der Kunſt in den Abendländern am meiſten wieder auf. Zu Florenz ſchnitten zu ſeiner Zeit Gio. delle Carniuole. Sein beſtes Werk iſt Gir. Savanarola. Domenico de' Camei aus Mailand, ſchnitt den Herzog Lud. Moro. Sec. XVI.

Gio. Bernardi, arbeitete für den Herzog Alfons von Ferrara, für Pabſt Clemens VII, und Kaiſer Karl V.

Matteo del Naſtaro von Verona, arbeitete bey Franz I. Seine Schlacht, bey Mariette T. 2. t. 107. Bildniſs des Königs von Frankreich.

Aleſſandro Ceſari il Greco ſchnitte Gemmen und Stempel zu Schaumünzen. Sein ſchönſtet Werk iſt der Stempel zur Münze Pabſt Paul III. deren Kehrſeite den

Alexander M. vorſtellt, wie er ſich vor dem jüdiſchen Hohenprieſter niederwirft.

Sirletti 1737 ſchnitte die Gruppe vom Laocon.

Cav. Carlo Coſtanzi, ſchnitt einen Nerokopf in Demant, das Bild des Card. Spinola. Ein Smaragd mit dem Bild des Pabſts Benedikts XIV. auf der einen, und die Köpfe Peters und Pauls auf der andern Seite und copirte Antiken, die Meduſa.

Toricelli, ein Florentiner, kam den Alten ſehr nahe; und ſetzte daher auch die Namen griechiſcher Meiſter auf ſeine Werke.

Franzoſen.

Coldore, arbeitete unter Heinrich IV. und Ludwig XIII.

Maurice ſtarb zu Haag 1732 etc.

Deutſche Meiſter.

Daniel Engelhard, geſt. 1552 zu Nürnberg.

Georg Höſler, ein Nürnberger, geſt. 1630. Das Bild des böhmiſchen Königs Friedrich in Rubin.

Erhard und Chriſtoph Dorſch.

Preislerin, Tochter des berühmten Chriſtoph Dorſch. Eine Künſtlerin von ausgezeichneten Talenten. Wie Toricelli bildete ſie ſich einzig nach Antiken, ohne wie jener, ihre trefflichen Arbeiten für Überreſte des griechiſchen Alterthums auszugeben.

Philipp Chriſtian v. Becker aus Coſtanz.

Lorenz Natter, aus Biberach. Büſching's gelehrte Nachrichten aus Ruſsland, 1 St. p. 207—220.

Joh. Anton Pichler aus Brixen.

Hecker aus Berlin.

VIERTES BUCH.

Münzen.

Erstes Capitel.

Untergeordneter Werth der Münzen. Das Alter der griechischen Münzen kann nicht bestimmt werden — sind entweder Städte oder Königsmünzen.

In der Archäologie interessiren uns die alten Münzen bloss als Werke der Kunst. Alles übrige was man zum Studium der Numismatik rechnet, als Geschichte, Alterthumskunde liegt ausser ihrem Gesichtskreis. Aber auch als Werke der Kunst stehen Münzen den Gemmen und Cameen nach; denn die schönsten griechischen und römischen Münzen erreichen nie die Schönheit einer Camee auch nur vom zweyten Range. Der Steinschneider stellt mehr Ideale dar, der Stempelschneider Porträte, oder bildet höchstens dem Steinschneider nach. Der untergeordnete Rang der Münzen in der schönen Kunst läſst sich auch leicht aus dem mercantilischen Ursprunge derselben begreifen, ob sie gleich in der Folge bey Griechen und Römern Gegenstände des Luxus und der Pracht wurden.

Griechische Münzen.

Die griechischen Münzen sind entweder Städtemünzen oder königliche Münzen.

Städtemünzen wurden in den freyen Städten Griechenlands, Siciliens und Grofsgriechenlands geprägt.

Königsmünzen; der macedonifchen auch der fyrifchen und ägyptifchen Könige, der Nachfolger des Alexander, der Könige in Pontus, u. a. m.

Die Materie woraus Münzen bey den Griechen geprägt wurden, war: Gold, Silber, Bronze.

Wann die Griechen anfiengen Münzen zu prägen ift ungewifs. Homer kennt keine Münzen; zu feiner Zeit wurde das Gold und Silber noch vorgewogen.

Aglofthenes beym Pollux (lib. 9. c. 6.) legt die Erfindung der Münzen den Einwohnern von Naxos bey. Nach Strabo foll Pheidon, der König zu Argos, zuerft filberne und andere Münzen zu Aegina haben prägen laffen. Strab. L. VIII. ed. Almelou. Εφορος δ' ἐν Αιγινα αργυρον πρωτον κοπηναι φησιν ὑπο Φειδωνος. Aelian. V. H. 12. 10. Αιγινῆται πρωτοι νομισμα ἐκοψαντο, και ἐξ ἀυτων εκληθη νομισμα Αγιναῖον. Als Zeugen könnte man auch die arundelifchen Steinfchriften anführen. — Man hat noch eine Münze mit dem Namen ΦΙΔΟ in der königlichen Sammlung zu Berlin. Beger (Thef. brand. T. I. p. 279.) glaubt, dafs sie von diefem Pheido fey. Aber Barthelemy (Mem. de l'Acad. des Infcript. T. 16. p. 542.) behauptet, ihr Gepräge fey für das hohe Alterthum zu fchön; auch mache der böotifche Schild auf derfelben wahrfcheinlich, dafs fie zu Theben in den letzten Zeiten gefchlagen worden fey. Diefe Meynung nimmt auch Winkelmann an. Schotti diff. in Mifcell. Berol. T. I. p. 53.

Wahrfcheinlich ift diefe, und find auch noch einige mit dem Namen Pheido bezeichnete, Silbermünzen nicht aus

feinem Zeitalter, fondern viel fpätere Gedächtnifsmünzen auf diefen argivifchen König. Eine gleiche Bewandtnifs fcheint es auch mit den Münzen des Amyntas, und mit der Goldmünze des Demonax zu Mantinea zu haben. Sie find blos Denkmünzen.

Die älteften griechifchen Münzen find aus den Städten in Sicilien und Grofsgriechenland.

Man hat von Sybaris, welche Stadt gegen die 72 Olympiade von den Crotoniaten zerftört wurde, noch verfchiedene Münzen.

Von Caulonia hat man auch fehr alte Münzen. Beger. T. I. p. 334.

Von Pofidonia. Beger. l. c. p. 347.

Von Syracufa. Winkelm. Storia etc. T. II. p. 71.

Die ältefte Städtemünze ift wahrfcheinlich die von Meffana im Mufeo zu Bologna, mit dem Namen Zande.

Die älteften Städtemünzen find nicht erhaben geprägt, wie die neuern, fondern in die Tiefe. So ift bey Card. Borgia eine fybaritifche Münze, eine fyracufaner, und zwey von Pofidonia. Man nennt fie numi incufi.

Das hohe Alter einer Münze wird aus dem rohen Gepräge, und aus der alten Form der Buchftaben, und vorzüglich wenn fie von der Rechten zur Linken laufen, vermuthet.

Sicher ift aber auf keines von diefen beyden Kennzeichen zu bauen. Denn zu jeder Zeit gab es fchlechte Stempelfchneider, und in verfchiedenen Gegenden wurden die alte Form der Buchftaben und die alte Orthographie noch lange beybehalte.

Die athenienfifchen Münzen haben faft alle ein

ſchlechtes Gepräge, und die alte Orthographie. Athen nahm die vom Simonides erfundene Buchſtaben erſt in der 94 Olympiade an.

Die Städte in Sicilien und Groſsgriechenland hatten ſchon ſehr frühe ſehr geſchickte Stempelſchneider. Die Münzen der Bruttier, Velienſer, Galaneſer, Syrakuſaner ſind zum Theil ungemein ſchön. Die Münzen vom eigentlichen Griechenland und den Inſeln kommen ihnen ſelten gleich. Num. Agrag. Beg. 373.

Auf den Städtemünzen ſind meiſtens die Köpfe, oder Symbole der Schutzgottheiten, oder der Stammhelden und Stifter der Städte geprägt; manchmal bezieht ſich das Gepräge auf die Landesproducte. Seeſtädte führen oft Fiſche, Delphinen, Seekrebſe in ihren Münzen.

Die Städte in Groſsgriechenland und Sicilien waren Colonien der griechiſchen Staaten, und hatten die Religion, die Gottheiten, die heiligen Gebräuche ihrer Mutterſtädte. Die attiſchen Colonien verehrten die Pallas, weil dieſe die Hauptgottheit zu Athen war, und deſswegen haben ſie auch ihr Bildniſs auf ihren Münzen. v. Münzen von Thurium. Beger. p. 331. Die Poſidonier haben einen Neptun.

Die Tarentiner führen das Bild des Taras in Münzen. Beger p. 322.

Metapontus hat Kornähren.

Königsmünzen.

Die älteſte wäre, wenn man nicht, wie ſchon erinnert worden, an ihrem Alter zu zweifeln Urſache hätte, vom Amyntas, dem Groſsvater Alexander des Groſsen. v. Bimard. ad Jobert. T. I. p. 26.

Die ſchönſten ſind von Philipp, Alexander, Demetrius, Pyrrhus, Lyſimachus.

Weniger Werth für die Kunſt haben die ſyriſchen und ägyptiſchen Münzen. Nur machen die Münzen vom ſyriſchen Antigonus IV. eine Ausnahme.

Zweytes Capitel.

Römiſche Münzen. Urſprung und allmählige Verſchönerung derſelben durch die Bekanntſchaft mit Griechen. Verſchiedene Arten. Häufige Verfälſchung. Münzſammlungen. Nutzen, welchen die alten Münzen der Kunſt gewährten.

Im Anfang des römiſchen Staats hatte man blos rohes Metall. Plin. 33. 13. 611.

Unter dem Könige Servius Tullius wurden zuerſt Erzſtücke gezeichnet. (aes ſignatum) Man prägte auf länglichte Stücken Erzt von einem gewiſſen Gewicht die Figur eines Thiers, meiſtens eines Stiers, oder das Wort Romanor.

Daher heiſsen dieſe Stücke libralis, as dupondius. — Dieſe Stücke wurden vorgewogen; daher die Ausdrüke: expenſa, impendia, ſtipendia, diſpenſatores, poenam pendere, poena gravis etc.

Daher der Name pecunia — v. Montf. T. III. tab. 88. Le cab. de St. Genevieve tab. 14.

Dieſe groſsen Stücke wurden in kleinere eingetheilt. Man hatte eine ſemiſſis, triens, quadrans, ſextans.

Das Gepräge der Aſſe war, eine Keule, ein Januskopf, ein Mercuriuskopf, ein Roſtrum u. ſ. w.

Silber wurde Ao. urbis 485 zuerst gemünzt. Das Gepräg der Silbermünzen war eine biga, oder quadriga.

Gold münzte man zuerst Ao. urb. C. 547. im 13ten Jahr des 2ten Punischen Kriegs.

Diese ältesten Münzen sind, als Kunstwerke betrachtet, von keinem Werth. Sie sind sehr roh, wie sie sich für das Zeitalter schickten, in welchem sie geprägt wurden.

Wie die Römer mit der griechischen Kunst bekannt wurden, erhielten ihre Münzen ein geschmackvolleres Ansehen; und dieses geschah im 6ten Jahrhundert nach Roms Erbauung.

Alle römische Münzen werden in Familien-oder Consularmünzen, und in kaiserliche Münzen eingetheilt.

Die erstern wurden in Rom während der republicanischen Regierung geschlagen.

Die schönsten Consularmünzen sind von den Zeiten Sylla's und Cäsar's, in welchen die Münzkunst zu Rom aufs höchste gestiegen war.

Die Kaisermünzen gehen vom August bis auf Heraclides.

Die schönsten Kaisermünzen gehen vom August bis auf Antonin den Weltweisen.

Man schätzt an den Münzen 1) vorzüglich das schöne Gepräge. Je höher der Relief ist, desto schöner sind sie. 2) Die schön gedachten Sinnbilder auf der Kehrseite.

Von Kaisermünzen hat man goldene, silberne, und von Bronze. Die letztern sind alleine mit S C bezeichnet, weil unter den Kaisern der Rath nur in Bronze münzen durfte.

In Ansehung der Gröſse theilt man die Kupfermünzen in vier Claſſen.

Die von der erſten Claſſe haben die ſchönſten Gepräge.

Noch gibt es eine andere Art groſser Münzen, von den erſten Kaiſern aus Bronze, von den ſpätern aus ſchlechtem Silber, die man Medaglioni, (numi maximi moduli) nennt. Dieſe waren Schau- und Gedächtniſsmünzen, und wurden an die ſigna militaria befeſtigt. Sie fangen mit dem Kaiſer Hadrian an, und gehen bis auf Theodoſius und deſſen Söhne. Man findet zwar einige, welche die Bildniſſe früherer Kaiſer haben, als des Claudius, allein ſie ſind aus ſpätern Zeiten. Auf verschiedenen dieſer Medaglioni ſind vortreffliche Gepräge. Tanini beſitzt einen L. Verus, der alles übertrifft, was je die Münzkunſt geleiſtet hat.

Die Münzen in den Provinzen kommen den in Rom geprägten nicht gleich.

Bey dem Studium der Münzen muſs man ſich ſehr für Betrug hüten.

Schon im 15ten Jahrhunderte wurden Münzen verfälſcht. Im vorigen Jahrhundert machten Aleſſandro Baſſiano und Calvino zu Padua die ſchönſten alten Münzen ſo vortreflich nach, daſs ſie ſelbſt die Kenner täuſchten. Vid. le Cabinet de St. Genevieve. Andere ſind von Antiken abgeformt, und nachgegoſſen; andere ſind aus zwei alten Münzen zuſammengeſetzt; andern wurde im Gepräge nachgeholfen.

Die vornehmſten Münzſammlungen ſind:

Zu Rom, im Vatican, bey Cardinal Borgia, Duca Bracciano, Abbé Tanini.

Zu Neapel, im Museo zu Portici.

In London, beym brittischen Museum.

In Paris, die königliche, und bei der Bibliothek der S. Genevieve.

In Wien, die kaiserliche.

Zu Berlin, die königliche.

Der Nutzen, den die schöne Kunst aus den Münzen zieht, ist, ob sie gleich in der Rangordnung die letzte Stelle behaupten, sehr bedeutend. Durch Münzen erhielten sich die Bildnisse denkwürdiger Männer und Frauen mit einer gröſsern Treue, als durch Gemmen, die der Laune und dem Privatgeschmacke Einzelner unterworfen waren. Durch Münzen beurkundet sich der Kopfputz und das Costüme, in welchem Kaiserinnen und Kaisertöchter öffentlich erschienen, und sie liefern in diesem Betracht einen nicht unwichtigen Beytrag zur Geschichte des Luxus und der Moden, wie Stieglitz (Journal des Luxus und der Moden. Aug. 1798) unübertrefflich gezeigt hat. Endlich sind sie auch durch auf manchen angebrachte Allegorieen, Legenden und Inscriptionen für die Kunst und Kunstgeschichte von mannichfacher mittelbarer und unmittelbarer Brauchbarkeit.

Anhang.

Einige Bemerkungen über Laocoon, die Niobe, die medicäische und capitolinische Venus.

Jedes Kunstwerk von hoher Vollendung ist, wie Goethe *) sagt, in sich geschlossen, d. h. es wird durch sich selbst begriffen, und bedarf keiner weitern Andeutung, um verstanden zu werden, denn es spricht sich selbst aus. So Laocoon, so die Gruppe der Niobe, so die medicäische und die capitolinische Venus.

Der Beschauer erblickt im Laocoon einen Vater, der mit zwey geliebten Söhnen von Schlangen umwunden, mit voller Mannskraft strebt, sich von den Umstrickungen dieser Ungeheuer loszuarbeiten. Die Mythe, dass Laocoon ein Priester gewesen, und nach einem feyerlichen Opfer das trojanische Pferd mit einer Lanze verletzt, und Juno zur Büssung dieses Frevels zwey Schlangen, als strafende Wesen, aus dem Meere gesandt habe, liegt ganz ausser dem Kreis des Genusses, ja diese Mythe, wenn sie, nach Virgils Ausbildung, zu sehr das Gemüth beschäftigt, ist sogar vermögend den reinen Genuss an diesem herrlichen Kunstwerke wo nicht zu zerstören, doch gewiss zu schwächen. Es mag immer seyn, dass der Künstler die erste Idee seines Kunstwerks durch diese Mythe empfieng; es mag seyn, dass sie bei der Ausführung seiner Phantasie vorschwebte, Laocoon wird da-

*) Propyläen 1 B. 1 St. S. 4.

durch noch nicht zur bloſsen Darſtellung derſelben, ſondern der hohe Genius des Künſtlers lieſs unabhängig von allen Mythen einen Mann mit ſeinen zwey Söhnen von Schlangen umſtrickt, aus ſeiner veredelten Phantaſie hervorgehen. Bey dieſer Anſicht verſteht es ſich von ſelbſt, daſs jede Vergleichung mit Virgils Epiſode wegfällt. Die Schlangen ſind nicht ſtrafende Weſen, von einer höhern Macht abgeſandt, ſondern natürliche Schlangen, die ihrer Natur gemäſs handeln, umſtricken und gereizt beiſsen. Laocoon iſt kein Prieſter, ſondern ein Mann, der mit Vollkraft mit dieſen Ungeheuern ringt. Die Geſchichte ſichert nur den Künſtler vor dem Vorwurfe, eine ſolche Scene des Schreckens und Jammers erfunden zu haben: ſie iſt Thatſache, und darin liegt die Rechtfertigung ſeines Gegenſtandes.

Eben ſo auch die Gruppe der Niobe. Eine in Schrecken und Angſt verſenkte Mutter ſteht im Kreiſe ihrer blühenden Kinder, die von tödtlichen Pfeilen getroffen werden. Ohne die Mythe von des Tantalus Tochter und Amphion's Gemahlin zu wiſſen, iſt es dem Beſchauer verſtändlich, daſs hier eine Scene des Schrekens und Jammers dargeſtellt ſey, und daſs dem Mädchen, das ſich in den Schooſs der Mutter drängt, Gefahr drohe, welche die Mutter von ihm abzuwehren, ängſtlich bemüht iſt. Niobe mit ihrer jüngſten Tochter iſt und bleibt das Hauptſtück der Figuren, die man zur Gruppe rechnet. Jhr gebührt alſo die ganze Aufmerkſamkeit des Kunſtkenners um ſo mehr, da es von manchen der übrigen Figuren ſehr zweifelhaft iſt, ob ſie zur Gruppe gehörten, und wenn ſie auch ein Ganzes mit ihr ausmachten, ob ſie mehr zur vollſtändigen Dar-

ſtellung der Mythe, als zur Vollendung des Kunſtwerkes dienten. Die Figuren, die man ihrer Vortreflichkeit wegen für ächt zu halten berechtigt iſt, ſind beynahe alle in gleichem Geiſte gearbeitet, und Goethe macht es daher durch ſcharfſinnige Gründe wahrſcheinlich, daſs ſie ſämmtlich ein Werk des Skopas oder eines andern Meiſters aus der blühendſten Periode der griechiſchen Kunſt ſeyen; ob ſie gleich nie beſtimmt waren, in der Ordnung aufgeſtellt zu werden, in der ſie jetzt ſtehen, und höchſt wahrſcheinlich in einzelnen Niſchen das Unglück, das Niobe in ihren Kindern traf, in Theile abgeſondert darſtellen ſollten. Dieſs zeigt ſich offenbar an der Mutter, die einzig mit ihrem jüngſten Kinde, das ſie an ſich drückt, beſchäftigt iſt, und die übrigen, denen Gefahr droht, oder die den tödtlichen Pfeil ſchon bereits im Buſen tragen, nicht zu bemerken ſcheint. Die übrigen Figuren ſtanden alſo von ihr minder oder mehr entfernt, und ſo, daſs ſich ihr Schmerz nur über ihr jüngſtes, geliebteſtes Kind ergieſsen konnte, das zuletzt von den Pfeilen des Apollo und der Diana getroffen wurde. Wählt man dieſe Anſicht, ſo nähert ſich die Vermuthung beynahe der Gewiſsheit, daſs der Künſtler durch einzelne Figuren oder kleine Gruppen, in abgeſonderte Niſchen vertheilt, die verſchiednen Momente der immer ſteigenden Rache der beleidigten Gottheiten habe darſtellen wollen. Die tödtlichen Pfeile treffen zuerſt die entferntern Kinder der Niobe, und zuletzt das unſchuldige, unbefangene Mädchen, das fliehend Schutz im Schooſse der Mutter ſucht. Dieſe Anſicht der Gruppe iſt wenigſtens des Künſtlers nicht unwürdig.

Bey der medicäischen und capitolinischen Venus bemerke ich nur nach Goethe *) dafs, wie dieser tiefeindringende Kunstkenner vermuthet, beyde Kunstwerke aus der Phantasie ihrer Meister als wahre Originale hervorgegangen sind, dafs aber den Meistern beyder die knidische Venus als Typus bey der Hervorbringung ihrer Ideale vorgeschwebt habe. Diese Vermuthung, die sich zur Gewifsheit erhebt, löst eine Menge Zweifel und beantwortet alle die Fragen, die man sonst über die Originalität dieser Kunstwerke aufzuwerfen pflegte. Der Typus der Venus oder des vollkommensten, *lieblichsten* Weibes war einmal durch Praxiteles gefunden und bestimmt, so wie durch Homer der Typus der Epopöe. Jedes wahre Heldengedicht ist der Homerischen Iliade mehr oder minder ähnlich, und jede Venus scheint Copie zu seyn, ob sie gleich wahres Original seyn kann.

Ein unverbürgtes Gerücht gewährt einen Schimmer von Hoffnung, dafs bey dem Rückzuge der Neufranken aus Rom, die capitolinische Venus sey zurückgelassen worden. Möchten doch mehrere Kunstwerke zurückgeblieben seyn, und möchten doch die, die ihnen zur Beute geworden sind, und über deren Schicksal noch bis jetzt ein undurchdringliches Dunkel schwebt, nicht für die künftigen Generationen auf einmal vertilgt seyn! —

*) Propyläen 3 B. 1 St. S. 164.

Staatliche Bibliothek Bamberg